

TÓTH ÁKOS

## LÁTKÉP ÉS VILÁGNÉZET\*

A SZEMLÉLET FOGALMÁRÓL ÉS SZEREPÉRŐL TANDORI DEZSŐ A FELTÉTELES MEGÁLLÓ  
CÍMŰ KÖTETÉBEN

### I.

Ha az utóbbi néhány évtized változatos irodalmi, kulturális programjai, esztétikai elvárásai és trendjei közt önmagát, lehetőségeit kereső magyar költészet és az ebben a kutatásban mindig élen járó Tandori-líra eredményeire visszatekintünk, akkor biztosan szembesülnünk kell egy kötettel, mely máig ható igényességgel, egy új elméleti megalapozás reményével és mindjárt bizonyítékával is, ugyanakkor az adott életmű addigi, töretlen kérdés-alakulását jellemző alázattal és szabadsággal összegezte azokat a problémákat, nehézségeket és előnyöket, melyek a költészet 1980-as évekre nyilvánvalóvá lett, változó helyzettudatából következtek, azonosításának újfajta kétségeiből eredtek. Az 1983-ban megjelent *A feltételes megálló*<sup>1</sup> egyszerre jelzett új kezdetet és szerves folytatódást mind a tágabban érthető modern magyar líra, mind pedig a már mérhető és korábban is nagyra értékelt Tandori-féle versmagatartás kontextusában. A feltételes megálló – mint a kötet értelmezéseiben többféle jelentésre visszavezetett, emblematisz szókapcsolat, később szinte irodalmi szállóigévé, idézhető, komplex állapothatározássá összeforrt együttes – a líra követelésének és a lírai szituáció ezzel összefüggő átmeneti helyzetének, a költészetnek mint kérdésnek, kérdés-módusú kijelentésnek a legigazibb neve, jele „üzemelt” Tandorinál. Az 1976 és 1980 közötti verstermést tartalmazó (természetesen a vele részint párhuzamosan készülő, egészen más és önmagában komplett rendet működtető *Még így sem* darabjait kivéve), a versfogalom többszintű megújítását és átértékelését előirányozó könyv Tandori életében és művészetében, élet-művében az egyetlen „megérkezéshez” méltó kiindulásoknak és hozzá társítható, célravezető állomásoknak bemutató-helye. Ha a kötet számára megszólalás-felhatalmazást

adó esemény kicsinységét, mindennapiságát és az ezt visszafejtő, kinyomozó lírai dokumentum nagyságát, terjedelmét, az igényelt műfajok és módszerek változatosságát nézzük; vagy ha a kötet (részünkről is egyelőre megelőlegezett, a kortársi kritika oldaláról messzemenően nem visszaigazolt) jelentőségét, hatását és e versek élet-vállalást jegyző magatartásának, kockázatkeresésének/-kerülésének ellentétét szemléljük, alig hihető, hogy Tandori korábbi fergeteges líra-szituációi, a vers-fogalom állandósult provokálásán finomodó eljárásai ezúttal hol/miben pillantják meg költészetének egyszer-s-mindenkorra érvényesnek tekintett, célratartást ajánló leírás-alkalmát.

A feltételes megálló szépségét, vonzerejét a Tandori-líra mindenkori élvonalába tartozó egyedi versdarabok, a kötött dalok és emlékezetes festmény- vagy képleíró versek mellett az elkötelező vallomás meglelt, kiérlelt hangja, a kötetben formálódó s a beláthatatlan jövő-időket saját arcára alakító élet- és írásprogram, illetve megoldandó részleteinek állandóan egy progresszíven létesülő nagy egységhez, teljességhez (a művet felváltó élet-műhöz, a részidejű mondást lecserélő elmondáshoz) való hozzárendelése adja. Bizonyára nem véletlenül szerepel a kötet címében a megállás – mégha feltételes lehetőségének – képzete, a korábbi lírai világok sürgető önkívülhelyezésre, a líra-definíció mobilitására alapozott megoldásának egyértelmű ellentettje, a megnyugvásnak a kereső-folyamat idejébe iktatott, voltaképpen kísérleti vagy ismeretlen kimenetű (hisz „feltételes”) formája. Mintha éppen maga a költő-beszélő én számára lenne mindig kétséges – s versek hosszú során át szüntelen megerősítésre váró lehetőség – világának ábrázolhatósága, a szemlélet erre-nyílt tételezése, a nyelvbe írt eseményesség, véletlenség és az ennek ajánlatairól lemondó, figyelmét egylény(egű)re fejlesztő, a madár mindennapi meglétére koncentráló élet és élet-poézis együtt-működőképessége. Mindebből következik, hogy a művek fő hivatása az ittmaradásra vállalkozó, magát többféle lemondással gúzsba kötő alany magánbeszédének a közkeletű líra-elvárás horizontjába való visszacsatolása, illetve az elvárt mozgalmasságtól és felismerő szenvedélytől idegen, a líra létező-elfogadott rendszereiben meg nem mutatkozó élményanyagnak a közvetítése lesz. Ez a véglegesen puritán s alapelgondolásában a legegyszerűbb kivitelezésre törekvő ars poetica, az oly sokat emlegetett Tandori-féle kizárások, negatív, hiányoló hozzáállás (mint az 'Egy'-ről, ugyanarról való beszámolás) mellett váltig pozitív gesztusokat is felmutat,

hiszen mindenkor egy kettős elmozdulás ritmusához igazítja magát, amennyiben egyrészről a „minden hasonlat” jegyében elismeri és írás-hasonlatként visszatükrözi, egy formálódó allegória jelentés-kapcsolatai közé bocsátja az egyedi létezés „hasonlíthatatlan” apróságait, másrészről pedig az allegória valódi, retorikailag jól szervezett alakjától igyekszik felügyelt távolságot tartani. Ennek a distanciának oka, hogy a kiteljesült hasonlat a tudás-szegmentumokat a nyelvi hozzáillés világához s nem a „világhoz”, magához mérő elvonatkoztatásnak számít a beszélő szemében, s mint ilyen, a felügyelő-léttel kiteljesült (s Rot Esq, Nat Roid, Tradoni stb. névalakjaiban testet öltő, új életekbe kezdő<sup>2</sup>) művészi jelentéstétel erőteljes tilalma alá esik. Ha pillanatra eltekintünk az értelmezés eddigi, főként az életanyag és az időiség viszonyrendjét érintő észrevételeitől, akkor olvashatjuk úgy Tandori kötetét, mint a költészet tágabb régióira tett utalást, egy olyan kísérleti (feltételes vagyis „conditional”, ahogyan felfigyel a címadó frázisnak az angol nyelvi változattól – a 'request stop' – elütő jellegére Takács Ferenc egykorú, angol nyelvű cikkében<sup>3</sup>) poétika önbejelentését, mely a poeticitásnak valamely fordulat, újdonság vagy témaváltás iránti igényére válaszként nem a szakítás, a megszakítás, hanem a képzetes továbbélés „észrevehetetlen”, ingerküszöb alatti elmozdulásait kínálja fel.

Ha kimondottan a magyar költészet szűkebb kontextusában kívánjuk elhelyezni A feltételes megálló nagyszóródású versképleteit, elmondható, hogy fejezeteinek többsége valódi újdonságot jelzett és az eljövő idők azóta jórészt visszaigazolt ajánlatait, irányzatait jelölte ki, érvényesítette. A kötet javaslatait a vers honi szerepköreire, a magyar vershagyománynak Tandori esetében igen megszűrt, ám annál erősebb előírásokat tartalmazó „kánonjára” tekintettel, de sosem abba zárkózón adagolja. Mind a hiperrealista dokumentumvers (a szinkron életrögzítés kísérlete), mind a hosszúversnek, a félhosszúversnek ez a pátosztalan és a nagytörténet programadása helyére állított kis-amplitúdójú, alig-narratív rögtönzése elüt attól a fajta részletességtől, mikro-hiteltől (pl. a Juhász Ferencétől), amely a magyar költészet '70-es évekbeli lehetőségeit, kihívásait jellemezte. A nem itt megjelenő, de teljes hatékonyságában itt bemutatkozó, az idők során Tandori legsajátabb versformájává előlépő „alkalmi versben” a különböző visszatérések, magyarázatok, kommentárok és betoldások oly mértékben uralják el a keletkező szöveg terét, színtereit, hogy az végül csak események kimondható töredékrészét képes közléssé alakítani, s az olvasásidőnél

lényegesen rövidebb lejártszódású pillanatoknak kinagyítása válik így az ironikus vagy lehetetlenségét tragikusan regisztráló nyelvi keletkezés energiájává.

Ugyancsak a megértés próbakövének számíthattak a koherens ciklussá szervezett képleíró- és festményversek (melyek mind számukban, mind koncepciójuk tisztaságában és érvényesítésében meghaladtak minden korábbi ehhez hasonló próbálkozást, pl. Kassákéit), nem is beszélve az ideogrammnak, a képverseknek a kötet egészen belül főszerepbe állított[4], a magyar költészet történetében viszont mellék- vagy statisztaszerepig sem jutó, általánosan elhanyagolt vagy alig kiművelt csoportjairól. A nagy francia impresszionista és posztimpresszionista festészet műveit és Korniss Dezső alkotásait szemlélő ciklusok (a kötet két III. része, melyek az általuk közrefogott ideogrammmal egyetemben kép és szöveg kategóriáinak és kapcsolatainak nehezen meghaladható művészi analízisével kápráztatnak) elsősorban nem is a témaválasztás szokatlanságával tűnnek ki. Nem, hiszen a magyar és a modern európai verskultúrában is léteztek mind az impresszionista látásmód ösztönzését a nyelvi reprezentációk körébe telepítő, a művészeti modernség eme első nagy hullámára reagáló szórványos leíró-, megnevező-vállalkozások, egy életműhöz vagy egy ismert festményhez köthető költői tisztelet-adások (pl. Vas István munkái), mind a Korniss nevével fémjelzett szintetikus (egyetemes és nemzeti szimbólumokat variáló) absztrakciónak irodalmi megfeleltetései, nevesebb hommage-változatai (Ld: Weöres Sándor: Korniss-motívum; Nagy László: pásztoRablók). Tandori említett ciklusainak újdonsága ezért, mondjuk úgy, inkább szemléletmódjában, a tárgyhoz (legtöbb esetben ténylegesen is egy határozott jelöletként vehető artefaktumhoz) való viszonyulásában, költői kapcsolattartása eszközeiben keresendő. Mert ha a festményversnek, e nálunk csak halványan szóhoz jutó, a nyugat-európai és amerikai költészetben páratlan népszerűségre szert tett modern vers-műfajnak a Nyugatos vagy háború utáni példáira gondolunk, akkor a Tandori műveivel való összehasonlítás során majdnem minden esetben egyértelművé válik, hogy a kép, a vizuális intuíció elismert alapja ezeknél egy igen határozott ideológiai (jó esetben esztétikai) vagy befogadáselméleti, nem ritkán kultúrakritikai mondanivaló, beszéd-indíték (ürügy?) csupán, vagyis egy olyan hipotetikus (persze mindenkor az adott vers/szöveg működésében előálló) jelentés, mely a jelölővel, az érzéki jellel való közvetlen kontaktust elveszíti, szem elől téveszti, vagy egyenesen rejtegeti.

Mindennek hű mutatója az az irodalomtörténeti példákkal igazolható ambivalencia, miszerint a vizuális vonatkozású vagy explicit módon képzőművészeti tárgyra visszamutató szövegi művek nagy része sokszor tudatosan tünteti el a saját paratextusából, környezetéből az egyértelműen kifelé utaló, deiktikus leszorítást eredményező referenciákat (pl. tulajdonnevek, helyszínek, műcímek, körülírások alkalmait), mint az alapgondolathoz, a kifejtés pusztá fundamentumához tartozó katalizátor-szerepű minőségeket, kezdetleges és a mű-kifejlés során meghaladott előzményeket<sup>5</sup>. Alig találkozunk a kép anyagi létmódját, eredendő és minden fordításnak ellenálló más-létét oly szisztematikus munkával szóra-bíró kísérletekkel, mint amilyeneket Tandori itteni versei sorjázhatnak. Ő ugyanis a képhez (a képeslaptól, a fényképtől a művészi kiképzés szinte összes lehetőségéig terjed érdeklődése) mint mindenkor kérdéses, szemantikai értelemben jelentéstelen (vagyis a szó egyértelműsítő hatásainak ellenálló), ugyanakkor értelmes és értelmezésre szoruló jelzéshez fordul oda, közelít, s kis eredményekből, a kép részlet-kérdéseiből összeadódó, a levezetés minden pontján reverzibilis, a gondolatmenet kezdetéig visszabontható vagy elvethető kísérlete a feltételesség egyszerre állító és egyszerre kételyt adagoló modalitásában fogan. Az ideológia (s értsük ezen a művészi gondolkodás önigazoló gyakorlataitól kezdve a képre nehezedő hatalmi beszédnek minden fajtáját) programadása, a (vers)szöveg kijelentő-reflexeinek a kép néma beszédét, jel-hagyását folytonosan leértékelő dominanciája természetesen alig nyújhat valamit Tandori szándékosan új szemléletet előkészítő, a nyelv kifejezőkészségét olykor kevesellni sem rest, róla lemondani is bátran kész kép-értelmező módszerei számára. A költő szemében minden kép maga is egy-egy feltételes megálló, jövőbeli, sosem-lakható (habár lakhatási engedélyt kibocsátó, beköltözésre biztató), legfőljebb pillanatnyi megfelelésre, adekvációra jogosító mező, egy olyan kiutazás és elindulás, ideiglenes megtelepülést nyújtó kívülség 'ott'-ja, mely a táblakép ábrázoló-képességének, tér-ajánlásának ontológiai különösségéből következően néha a költői életvilág legszűkebb, lehatárolt bensőségénél is közelebb 'itt' szemléletéhez nyit utat. A kép-más az ott-lét lehetetlenségével és együttes, mindig környező vágyával érintkezve előbb-utóbb azt eredményezi, hogy Tandori költői-írói szótárában a kép(valóság) valótlan tér-ajánlata mindazon megélés-tartalmak, az egy-élettel együtt-múló, szimultán életlehetőségek „képét”, képzetét veszi föl, mely a magát túlkorlátozó, a pont egyterűségébe és -idejűségébe záró költői én statikumának kiegyensúlyozó

ellentétét, komplementer megnyilvánulását jelentheti. A kép: a reálisan elérhetetlen létezés tükre, Semmi és Minden-helyettes.

## II.

Ha a Tandorinál mindig jelentőségteljes címforma lényegét, A feltételes megálló pontos helyét kívánjuk meghatározni a költő által felrajzolt, cirkuláló mozgást végző, az ismétlődés változás-függvényei szerint előrehaladó szövegiség szemantikai terében, akkor mindjárt olyan nehézségek és problémák közt találjuk magunkat, melyek az életmód-ajánlat elfogadásával kiteljesülő tér-allegória egészére és megalkothatóságának, elfogadásának elemenkénti lehetőségére vonatkoznak. Az alkotó egy, a könyv megjelenésekor adott nyilatkozatában<sup>6</sup> a hétciklusnyi és költészete szinte minden egyidejű kezdeményét és késztetését rögzítő anyag tágasságáról, az élmények és témák lezárhatatlanságáról, megragadhatatlan bel-teljéről beszélt, melyhez viszonyítva még az extenzívebb, valódi feltárást, egyezést kergető művészség is csak az esetlegesség nyomatékait helyezheti el, a felfedezés, a megtörténés pillanatpontjaira, az észrevétel töredék-ideire figyelmezhetsz az eredetileg osztatlan és megszakítatlanságával folytonosan a megírás most-pontját ostromló sorrendiségen belül. Tandori a könyvről adott beszámolójában tehát a feltételeesség beszédhelyzetét - mint a költő mondásának örök hozzámérését és arányítását valami rajta túlnövő, rajta kívüli és a művet kiegészítő világ-szerűséghez, reális megfeleléshez - abba a nem is annyira frissen meglett, de verskötetbe először foglalt életválasztásra vezeti vissza, mely a madarak befogadásával és elfogadásával együtt a felügyelő-lét többletterhét és szerepét bízta rá. Ez, mint mondja, azt is jelenti, hogy az életszakasz, egy-egy alkotófázis hagyományos lezárása helyére egy új, évtizedes követelés oly szigorú ténye, előírt kronológiája kerül, melyet az organikus fejlődés általánosan ismert, elismert modelljével, a pozitívista történet-eszme, narratíva - keletkezés, felívelés és pusztulásig futó lassú hanyatlás<sup>7</sup> – fázisaival szemléltethet, s mely magához közel mégiscsak a teljes-kör állomásain, mindközönséges megállóin, a napi tevékenység hol robotnak, hol megváltásnak érzett feladataiban enged. Látható, hogy Tandori olyan kötelező érvényű és sugalmazó erejű, kötöttségekkel teli, mégis a megoldás egyediségét tartogató felhatalmazásra talált, olyan világ-

hasonlatra tett szert, mely az írás valódi nehézségének mutatójaként a lejegyzésben egyre elveszíti vagy képtelen kimutatni az alapélmény életvilágbeli szubsztanciáját, s ezért közérthető jelentésként képtelen is résztvenni a jelölés, a szemiózis végtelen számú átváltást eszközölő, lezárhatatlan menetű játékában. Mindezt Tandori a felvállalt és művészi tájékozódása újfajta kezdet-végállomását adó behatárolást, dátumszerű és végletes megkötést (hiszen A feltételes megállóban várakozóra is vonatkoznak a menetidő szabályai, kivételt ő sem képez azáltal, hogy a beiktatott nagyállomásokat, közhasznú tudomásokat összekötő utak, intervallumok valamelyikén folyamodik külön fel- illetve leszállásért) nem mint belül követett, láthatatlan átalakulás példáját szemlélteti, hanem a mindenki számára elérhető és áttekinthető működést ajánló város-szervezet (organizmus!) tömegközlekedési rendszeréhez hasonlítja, s konkrétan az egykori 63-as számú villamosjárat megállóhelyeinek átalakításával, változtatásával szemlélteti.

Egyrészt tehát a kötet megálló, akár önkényesen, feltételesen kijelölt álló-, várakozóhely az úgyis teljesebb és befejezhetetlenebb körjárat mindenkori méretéhez viszonyítva: rész-eredmények adagolása a költői munkálkodás, az egylényegű írás-praxis vállalt, maximális teljesítéséhez képest. Másrészt azonban olvasható úgy is, mint felismerése a művészen és működésen, a mű életén túl lévő természetes és befolyásoló eseményességnek, provizórikus világi történés-sorrendnek, a mű saját-idejét (mint feltétlenséget) maga alá hajtó és átformáló természetes elvárások rendszerének (feltételesítő különbség-tételek). Mindezek Tandori közlekedés-hasonlatában mint az elzárkózás bent-jéhez csatlakozó szükséges kint, illetve az eseménytelenséget vagy örök-ismétlődést („egyenes vonalú egyenletes mozgást”) óhajtó élet-elvárással szembeforduló világi mozgalmasság eltérítő körülményességei jelentkeznek. Ez az írás képzetes és tényleges, kivitelezés-szemponthú kezdetén mindenkor felmerülő feszültség, intranzigens állandóság a beszélő számára az íráseseményt egy veszélyeztetett létmódú üzenetté, kóddá alakítja, melynek maga csak feladásán, továbbításán, megmentésén fáradozhat. Semmiképpen sem véletlen hát, hogy a beszélő-én, munkálata közepette, önreferens szerep-ajánlatként éppen a megállóban várakozó, poszt- vagy őrhelyét el nem hagyó, egy rajta kívüli megérkezés eseményére figyelmes utas passzivitását ismeri fel, veszi föl. Mikor Fogarassy Miklós kismonográfiájában azt prognosztizálja, hogy „minden további megálló

feltételes”, végül is a költői utánajárásnak, ön-megkülönböztetés szükségletnek ezen nehézségében állapítja meg az életmű összetartó, szerep-idolumot és megszólalás-lehetőséget egyként jelentő tartalmainak vállalását. Ha „minden további megálló feltételes” továbbá, az azt jelenti, hogy a lezáró véglegesítésnek vagy külső finalitásnak művészileg elismert tényezői, a műértéket kívülről garantáló gesztusok szintjén változás áll be ebben a poétikában, mikor az ideiglenesség rész-érvényéből, a bejárt „körcikk” rész-tudásából hoz létre hiteles és maradandó, a kitekintés teljes körét példázó művészetet. De azt is jelezheti ugyanez a szelíden jóslattevő passzus, hogy az éberén végigjárt s mindig újramezdődő vagy folytatódó út egy-állomása sem jelenthet ív-lezáró, élet-záró feltétlenséget, csupán a tovább-alakulás eseményét, a mivé-alakulás oly következő lépcsőjét adja, mely a halál elérése vagy kimondása nélkül menetel végelvárása, -állomása irányába. A feltételelesség értékmozzanata, mint címbeli megállónk különböztető-jegye utalást tartogat valamifajta különösségre, nem-mindennapiságra, a szokásrend átlag-lehetőségén kívüleső megoldásra is, ugyanakkor – ha továbbvisszük a Tandori Madárközeli-embertávlat<sup>8</sup> éleltszemléletének másfajta ontológiai határszabását – a halál híján, halál előtt telő élet mindenkori és ismétlődő, ritmus-ajánló kétértelműségét jelenti.<sup>9</sup>

A megálló-hely tragikuma az ismert és Tandori által sokrétűen kapcsolatba vont, parafrázis-szerű átsajátításokban évtizedek óta felbukkanó Kosztolányi-locussal, a Halottak című kései versnek a metaforikusság lehetetlen élet(!)helyzeteit a síri zártság, némaság beszédre kényszerítő súlykolásával kiegyenlítő megnevező-módszerével is kapcsolatba hozható (Ld.: „Futók között titokzatos megállók.”). Az épülő város, az életteljesség alakuló foglalata, a világi tárgysokaságnak otthont adó tér-épség, a jártasság gondjait megoldó használati segítség (pl. a jelek, a név ismerete mint világismeret, városismeret által) a Kosztolányi-műben az élők futásaként, rendelkezésre álló elmozdulás-képességeként jeleneteződik. A megszólított (illetve valójában a megnevező, azonosító forma egyszerre távolság-tartó és megközelítő helyzetébe vont) halottak csak úgy definiálhatók, mint akik minden ismert tulajdonságukban (bár maguk alapvetően „titokzatosak”) ellentmondanak az elevenség szövegi öntudomásának: „megállók”, vagyis tökéletes ellentétei a mozgásban-lét szabadságát élvező, dolgokat és jeleket összekötő, kapcsolás-rendben felfogó itt-létnek. A halottakhoz kapcsolt folyamatos melléknévi igenévi alak („megállók”)



ingadozása a személyjelölés identifikációs aktusa (megálló ~ figura) és a szóértelem kisugárzásával belőle keletkezett, immáron helyszínt meghatározó, a névtelen és bármikori megálló személyt pozicionáló megjelölés lehetőségei közt (megálló ~ helyszín) a Kosztolányi-vers főgondjának látszó elmúlás-tapasztalat, voltság-élmény („Volt emberek.”) és vele egyeztethetetlen mégis-lét („Ha nincsenek is, vannak még.”) kommunikációs csapdahelyzetét feloldó és leképező alakzatainak sorában az egyik legérdekesebb megoldást nyújtja. Mindez a beszédnek olyan feladatát összegzi, mely a várostér bejárásának mindenkori célvezéreltségére, pont-megközelítő tudatosságára, a beszéd folytonosságban és összeköttetésben létesülő túl-erejére utal. Vagyis azokra az íráshoz, lejegyzéshez tartozó attribútumokra irányít, melyek Tandori világból kiiratkozó itt-létének, „eleven elzárkózásának” alapindokait testesítik, s minek eredményeként ő az író szerepét lényege szerint egy folyamatos meta-kommunikáció médiumaként, a hallgatásnak, meghallásnak és elmondásnak egyszerre megfelelő figura szólószámaként képezi meg.<sup>10</sup> Olyan monológ-személyként, aki az egy-tudat és az egy-nyelv birtokosaként mégis szétosztja magát, vagyis úgy mondhatnánk, hogy a villamos egy-körpályáján egyszerre több szerelvényen és többedmagával (a frázis ajánlása itt nagyon is pontos!) utazik; a sajátjával párhuzamosan haladó életutaknak másléptékű, de lényeg-azonos menetidejét, feltételes lehetőségeit is érzékeli. A versbeszélő mindegyre az „egykorúság napjait”, megállóit várja, keresi és jegyzi, mint a relatív élettartam és -várhatóság egybeesés-pontjait, a járatok más menetidőnek megfelelő közös szabályát, például egy emberéletem és egy verébéletem, vagy egy emberéletem és egy másik emberéletem összekötő évfordulóját. Tandori az efféle találkozások eseményét kuriózum-szerű azonosságként festi le: a vonatkozások rendjére, az előzetes meghatározottságra figyelő én számára ezzel a tudás kívülhelyezésének, a divídium (személyiség nélküli személyesség) kiegészülésének madarakban fellelt világi biztosítékát, örök-tartalékait prezentálja.<sup>11</sup> Az egykorúság e feltételes megegyezéshez, együttálláshoz és egyetértéshez igazodó „másika” valójában tehát a nem pszichológiai értelmű „kibeszélhetetlen én”, az a mindig rejtőző, megnevezhetetlen ősalakzatra emlékeztető alteregó, aki a legsajátabb élet megélhetetlen felével, mindig hanyagolt kiegészítésével, komplementer bizonyítékával mint a lét többlet-lehetőségével számol. A leírás kísérlete, amely szabályszerűen követhető elhatárolást, netán szakadékot észlel az én jelenlévő, megbeszélő, „író” alakja és a gondolatok, az előélet tanúja között, az irodalmi,

narratív visszaadásban, a tényeket sorakoztató dokumentum-fikcióban állandóan ezt a retorikussá átminősülő mozgást követi nyomon, az én mechanikussá vált kívülhelyezését, reprezentatív különjellé válását gyakorolja. Tandori ennek ad mindenkori nyomatékot az írásidőt jelentő folyamatos jelen és a fél-elmúltak bejelölésével, többek között az írás diegetikus alap-állandóságára emlékeztető, elhagyhatatlan „írta”-formula sűrű beiktatásával. Tandori író-énje, az általános „én” kortalan költő-hangjaként megképzett personája radikálisan leválasztja magát a cselekvő, aktív előzmények, az eseményeket végrehajtó alteregók nevesített (Rot Esq, Tradoni, D’Array stb.) vagy névtelenségben megmaradó karaktereitől. Tandori ezzel a minimális gesztussal voltaképpen megduplázza, néha megtriplázza vagy még tovább többszörözi az írás fiktív szintjeinek és színtereinek, előadás-lehetőségeinek a számát, hogy ezzel is a saját kisvilág narratív egyidejűségének, a történet-hiányból következő megismétlődésnek és az időbeli elmondások variáció-sorozatának paradox ellentétét kiemelve, egyben a felügyelő-képesség, a fenomenológiai tudatosítás életcéljának mind kisebb tárgyon mind nagyobb eredményt bemutató sikerét „fitogtassa”. Tandori a „történet” tér-idejének, az olvasás antropológiai alapját jelölő határozott elvárásoknak és az átélés pillanatonként változó, más-személyű ismeretlenségének kiszolgáltatva az írás munkáját felaprózza, és egymástól lényegileg különböző identitású, hangolású és célú, heterogén élethelyzetek lineáris sorozatába, párhuzamos elbeszéléseibe tördeli/rendeli. Az önmaga elérhetetlen jelen-alakjához folyton közelítő én így a saját-lét „történetét”, menetét a mindig tovább-bontható alanyi kisebbség drámájaként, egy ismeretlen egész, a tömbből kivált ideiglenesség sorsaként éleszti újjá a feltételes összerendezésben, az elbeszélés sikerét végleg megpecsételő (szerzői) név alá rendelésben.<sup>12</sup>

Innen már talán egyszerűbben érthetővé válik A feltételes megálló címformája, Tandori-féle titkos találka-helye és a Még így sem kötetben megtalálható, hasoncímű szonett (A feltételes megálló avagy: Dr. Jekyll álma) közti egybekapcsolódás ténye, oka. A szonettnek otthont adó ciklus (Ahogy a régi mesterek) eredeti ötlete nem más, mint a költő számára érvényes, használható fogódzót nyújtó historikus és aktuális nyelvváltozatok, versválasztások közötti keresgélésnek, a különböző életeszmények és felpróbált teljesítmények kísértésének, valamint egy különbejáratú (és lehetőség szerint

kijárat, kilátás nélküli) világ „szélsőségeinek” együttes bemutatása. A mesterek meghagyását és egy saját poétika rendszerintiségét egyszerre építő verscsoport a szélsőséges, elérhető nyitottság és a bezárulás, önfegyelem példajaként, mindvégig feltételes és relatív ars poeticák diskurzus-helyeként olvasható (a vers-tanulások többnyire rövid lejáratúnak bizonyuló, elkölcsönözhetetlen, egymást hathatós cáfolattal kioltó variációi számos ponton s némileg a ciklust átjáró szándékban is az ironia fontos költői eszközével vannak átítatva). Az egzisztens önállítást és a másakra való odahallást feldolgozó lírai kommunikáció Ottlik Géza Iskola a határon című regényének e gondolatot egyszerre támogató és alakító idézetével, hosszabb mottó-részletével kezdődik. A felmentésként és önvádként egyaránt kiteljesedő regényrész, mely az emberben lakozó „tízezer lélekre” hivatkozik, a szubjektum életrajzának meghatározottságát, leírását a tulajdonságok közösen birtokolt, „egy köldölszinorra” visszavezethető közösségben pillantja meg. A valahová-tartozás ottlik-i eszméje egyrésztől mint a személyes élethalmaz kiegészítő, nagyobb-felületű, emelkedettebb betagozódása, az én mindenkori idea-függvénye, önmagunk jobb, kiegészült lehetőségeihez való kontaktus-képessége jelenik meg, másrésztől mint a kilépés, az átváltozás, a meghaladhatatlan azonosság elérését támogató szerepfelvétel „feltételes megállója”, az előálló minták örökké áttekinthetetlen, az emberi megismerő törekvéseken túli egyetemessége tárul fel. A regényíró és jelen esetben a költő számára e „tízezer léleknek” a személyiség kezdő semlegességébe visszavágyódó, előélete(i) iránt fogékony képzelet elsősorban a „világ” zajló idejéhez képest mindenkor csökkent időtartamot bemutató (hasonlítást eszközölő, összevonó) irodalmiságnak és az ennél teljesebb emberi jelölőtevékenységnek hátulütője, ellehetetlenítő effektusa és ritkán: adománya, megoldásra ingerlő nehézsége. Tandori a rendelt céljai és eszközei között örökké fennmaradó különbözet kudarcának feldolgozását a továbbiakban az Ottlikétől (a létező morális megalapozásától) idegenkedő módon az íráseseménynek olyan analízisei felé tereli, mint amilyen a Még így sem szonettidőt és életidőt összeegyeztető, felülmúlhatatlan irodalmi rekord-kísérlete (mintha óráról-órára találkozhatnánk össze a tízezer részre szakadt én-tudat hordozóival), vagy A feltételes megálló főként az írás tér-akadályoztató metaforikussága, hasonlat-hatalma ellen javaslatokkal előálló gyűjteménye. Tandori inkább a létező és létez(het)ő alapkülönbségéig, az utóbbi törvényerejű fölényéig érkezik el, mert számára elsősorban már nem az önvizsgálat, a vallomás klasszikus összegzése, az

éntől elkülönített lejegyző alany visszapillantása, a tartósabb és felügyelt személyesség jelenti a belső megvált(oz)ás ígérését, hanem az egyszerű dolgok elmondhatatlanságából adódó ritmus-eltéréseknek az én hullámhosszán megjelenő zavart összhangzata.

Ha ekként olvassuk a Még így sem szonettjét, akkor a "feltételes megállás" élet-szünetét, extatikus pontját és a Robert Louis Stevenson kisregényére rímelő Jekyll-Hyde alaphelyzetet magában az írásban felismert feszültség hozza majd közös nevezőre. A történet Tandori által számos alakban továbbírt, megidézett változatából<sup>13</sup> elsőként éppen a kriminalisztikai olvasat lehetősége tűnik el, talán hogy átadja helyét az íráspróba közemberi és mindennapos túlélés-tétjének. Tandori ugyanis, kapva az alkalmon, az irodalomtörténetileg előkészített lehetőségen, egyúttal az alaptörténet közismertségén, minduntalan lefordítja, az írásesemény diegetikus ön-elemzésébe kapcsolja a jekyll-i elbeszélés sokértelmű, veszélyessé tett műveletét, a szétvált én-alakzatoknak az írásban testet öltő és a lezárás felfüggesztésével fenyegető vég-küzdelmét. Hozzáteszi ugyanakkor, hogy ő művének elkezdéséért, egyáltalán megszületéséért tartozik hálával, s nem lehetséges bevégzéséért, mint a Stevenson-mű elbeszélője, a végleges Hyde-alakká válás előtt álló Jekyll doktor. A leírás mindenkor készenlétben álló, nem cselekvő tanúja (hacsak az írást nem soroljuk a felismerhető cselekvések sorába), az élettörténesek előzményeit, az élet hasonlíthatatlan gazdag tükrét szóra váltani képtelen elbeszélő, az írás-paradoxon nyugtalanítását titkos elixírral megbékítő Dr. Jekyllként képződik meg: az utánajáró, felügyeleti személynek örökké inneni, a név elrendező hatását érvényesítő önazonos figurájaként jut alakhoz. A Jekyll életét és álmait feldúló (a romantikus Doppelgänger-történetek ismerős archetípusát megújító) Mr. Hyde, Tandori szerint mintha mindazon én-eket, egykori és egykorú személyiségeket, az emlékek élő-holt tanút jelölné, akik az időben zajló események megképzett jelene szempontjából az örök búcsú és eltűnés szélén egyensúlyoznak, a megjelölés, néven nevezés műveletében vesznek részt, egyszerre testesítik valamiképp a rögzítés hivatott munkáját és a különbségek irreális feltárását. A szonettben a Hyde személynévi alakjára utaló Hyde-park azért tekinthető „feltételes megállónak”, az író alkotását kísérő, de elérést vagy valaha megállást nem engedélyező lehetőségnek, mert az írás más-sebességre kapcsolt, az élet-processzus feltétlenségével szinkron haladó kísérlete

(az Életrajzi töredéknek az Egy talált tárgy megtisztításában bejelentett újítása) lemond a leszállás jelzésének (a szövegalakzat elvárt világba-lépésének) korábbi önjogáról és a „most mi lesz belőlem” átlag-kérdésére csupán a rajta kívüli s „robajjal érkező” megállás-paranccsal, végképp önkényes pontkijelöléssel válaszolhat. Az pedig, hogy a „megunt várhatóságok” helyére lépő „tényezőtlen lét” mint legkülső, észrevehető közbelépés a vég-esemény, a követhetetlen lezárulás emberi lidércének alakját ölti, mintha ennek az időszámításnak, nagyobb hitelű tagolására, indoklására vágyó lírai figyelmességnek megmaradt nosztalgiáiról, a klasszikus „nagy” kérdés iránti elkötelezettségéről adna tájékoztatást. A szonett alapképe, a várakozókon/várakozáson túlszárguldo, örült sebességet diktáló vonatszerelvénnyel („Lelohasztunk néhány kitért kart -/ (Ez merész kép!)” Tandori költészet-akarását, intuícióját immár nyíltan szembesíti a lírai konvenciók némelyikével, a más-állomások és ismert megállóknak menetrend-szabályaival, érkezés-továbbindulás elvárásaival, jelen esetben talán a szonett-hagyomány és a vallomás-tevő szövegjelleg összekapcsolásából előállt személyesség dikciójával, következményeivel.<sup>14</sup>

### III.

Mármost, amennyiben A feltételes megálló kötetélre beosztott címadó versétől, mint egy nagyobb lírai korszakot bevezető és poétikai tekintetben előíró jellegű darabtól ezeknek a horizontoknak a visszanyerését várjuk el, akkor nagyban csalódnunk fogunk, ugyanis Tandori embléma-verse (mely valószínűleg utólagosan alkalmazkodott már a címadás szándékához, így valójában összefoglalásnak vehető) nemhogy az egésze való rákérdezés jogával nem számol többé, de még a kérdést megelőző kijelentésnek vagy felismeréssel egyenlősített megnevezésnek a terhét is magára veszi, s így a világ dolgait eredendően sújtó-jellemző anonimitás kritériumához, egy nyelv-előtti teljesség néma, kifordított beszédéhez igazítja magát. A kilátó-szerű emeleti lakásban való elzárkózást a szoba-belvilág elevevénységével kárpótoló életforma az egyetlen használható lírai jellegű – de nem nyelvi attrakcióra reflektáló – észrevételnek és megszerezhető emberi-művészi tapasztalásnak tetszik a versíró alany szemében. A vers visszatartott, erősen disztinkváló szókincse és szintaxisa egy olyan

léttudomás összegzéseként hangzik, mely a személyes elzárkózás vállalásával egyenesen végrehajtja a nyelv megjelölő-képtelenségéből, elidegenüléséből a lírai szubjektum életére visszaháramló konzekvenciákat. A „nagyvárosi remete” ambivalens magatartásában összegződő szerep ezért egyáltalán nem a beszélő térválasztásának „véletlen” körülményeként esik kívül minden életvilág-beli kompetencián, lévén maga is inkább már okozata, figuratív biztosítéka vagy végrehajtó záradéka az írásparadoxon térkövetelésével szembekerült irodalmiságnak. A Tandori által szimbolikussá alakított élethelyzet az intimitás egészen újfajta kódjaként olvasható: a legvégső magányába burkolózó, azt kereső tudat vallomása és a teljes (ön)ismeretről, a mindentudás korábbi ábrándjairól való lemondás hosszan kitartott (valójában soha el nem hagyott) bravúr-beszédhelyzete ez. Ha a kötet kezdőversének egyáltalán van az ars poetikus kimondás nagy téma-hagyományaihoz, összegző gondolataihoz kapcsolható megoldása vagy bejelentése, akkor az talán éppen a líra-nyelv totalizáló gesztusaiból levezetett magabiztos világalapítványoknak, lírai vonatkoztatásoknak az ellehetetlenüléséről, a szöveg világán mindegyre túlméretkező költőiségnak az elhárításáról szól. Az én-formátumú elbeszélés, a panaszos kimondás tradíciójához rendelt nyiltszólam használata itt mindvégig a többszörös közvetítettség és áttételesség nehézségein keresztül érkezik el egyfajta sérülékeny és ideiglenes, előző alakjait állandóan tovább-alakulással vagy pontosítással „fenyegető” alakzat koncepciójához:

„Valamikor itt egy feltételes megálló volt  
a házunkkal szemközt: a villamos megállt,  
ha akadt felszálló vagy leszálló. Házunk: nem  
tulajdonviszony ez így, de azt meg azért mégse  
mondom: »villamosunk«; érződik ebből az a táv,  
melyet a ház és a megálló között is meg kell  
tenni egy parkon át.”

Amiről A feltételes megálló című kötetben olvashatunk, amit a ciklusok elé kiemelt, emlékeztető cím- és programadó vers a birtokos jelölőrendszert érintő szelíd nyelvvorradalmával rögtön elénk tár, s amit Tandori egész, itt kibontakozó enterieur-költészete a beszédhelyzet állandósulása által egyfajta élet(mód)művészetként, folyamat-vállalás történeteként bemutat, az a leírás kisszámú elemkészletével operáló kritikai megközelítés számára így foglalható össze: egy ember áll az ablakban, szobája világos határt jelző, de kilátást engedélyező (transzporens) üveg-fala előtt, letekint a táj nyílt, mindkötös és közönséges tárgyaira, a minden hasonló elzárkózás szabad és érdek nélküli külsőségét jelentő utcára, utca-képre. Képre: hiszen a napi látvány monotonája, szokott arányai sem képesek feledtetni (legalább Tandorival nem), hogy a tárgyként, tényként, kényszerítő erejű változásként örökké a saját fölé magasodó, a névtelen belvilágot, a róla-beszéd tényét magából kizáró másság/kívülség képződik meg tekintetében<sup>15</sup>. A legteljesebb elzárkózás ellenpontja ebben az elgondolásban nem a közösségi részvállalás, a mérsékelt belhelyezkedés szocializációs gyakorlata lesz, vagyis nem megannyi, elősorolható és elvethető szerep-lehetőség és felvállalás áll szemben a Tandori-féle Egyetlenség imperatívuszával, hanem a mindezeket egyesítve tartalmazó kép. Az én és a kép (jelen esetben az ablakkeret négyszögében megképződő látvány) közötti küszöb, a kisvilág magányát és a fátum rendelkezéseit, a sors-adományt, -csapást hordozó világ-kép választóvonalát Tandorinál egyértelműen a nyelv felügyelete alá tartozó övezet, s mint ilyen, a kimondásnak/megnevezésnek nem egyszerűen ritka, de egyedüli lehetősége. A kép a szubjektum és a világ szinte zordul ellenséges, értelem-vesztett formái közötti gondolat és látás oda-vissza eszköze, a legegzenesebb hazaút. Ezen túl a bensőség, az itt-lét meghosszabbított külnyoma, s fordítva: a tudatban végtelennek tetsző s valóságosan is bejárhatatlan messzeség, minden nem-ott-lét kapcsolatot kereső, legszemélyesebb rávonatkozása<sup>16</sup>. A beszélő számára, aki a vers-centrum absztraktumát egy világi tér minduntalan középre helyezésében életgyakorlattá, változástan aktivitássá alakítja, a kép a legközelebb távolság és a legtávolabbi közelség „helye”.

A kezdővers beszédének szelíd attrakciója a grammatikai birtokjelölés, a birtokos személyrag kijelölő és felosztó hatalmának, egyértelműségének a megkérdőjelezése, a nyelvhasználatban fellelhető praktikumával való szembehelyezkedés vállalása lesz: a nyelv általános megszólalóját, ágensét

kiszorítja természetes tudomásai életközegéből, megszólító kényelmességéből, érték-centrumaiból, hogy egy új alanyi mód, felelősség tudatába segítse át. A vers a tulajdonos megnevezésének, megnevezhetőségének eseteit valójában az én körzetének, legbizalmasabb körének és tájékozódási területének mind szűkebb azonosítására használja fel. A feltétlen bizalmasságot vagy beavatódást jelző többes szám 1. személyű rag használata, majd gyors visszavonása, fokozatos elvonása a beszédszerűen folyamatossá vált vers teréből végül lehetetlen mutatványra szánja el magát, amennyiben az én még arról is lemondani készül, ami referenciálisan hozzá tartozónak bizonyul, valódi birtokát alkotja/alkotta („házunk” → „villamosunk” → „lakásunk” → „dolgozószobám”). A birtokviszony vagy tulajdonjog leválasztásában nyomon követhető redukáló-elv egyszersmind az én pozicionálásának egyre pontosabb, pontosító fázisbemeréseit jelzi. A tér semlegesítése, a szemlélet perspektivikusságának (ahogyan Tandori mondja, mindenfajta „antropomorfondírozásnak”) kivonása a kép-látványból mindegyre a nyelvi létesülés pre-egzisztenciális, látszólag költőietlen fázisában tartóztat fel, s úgy tűnik, bajosan juttat el a ráismerés közössé tett, megosztott momentumaként valamiféle katarzishoz. A vers kódjait – szükségképp a saját nyelv biztosítékaként, állományaként – felismerő, nem ismerő olvasó számára a kinyilvánító fogalmazás elmaradása, mint költészethiány válik meghatározóvá. Az előrehaladással nem nyílnak új távlatok, az elköteleződést és benneállást jelző birtokviszony elutasítása, a nyomában előlépő „tisza nyelv” ígérete a nominális, ragozatlan életszintér bemutatásával pedig mindvégig egy prózai (költőivé előlépni képtelen) dikció szakaszosságában tartja fenn magát. Talán azért, mert a katarzis részvét-élménye, mint szétosztott sorsazonosság ritkán áll csak elő az olvasás „akaratának” kielégítése nélkül vagy annak kifejezett ellenzésével. Mindaddig, míg ábrázolt ellenvetéseink szerint jár el ugyanis a versolvasó, állandóan csak a közös nyelv vonzatkörnyezetének, használatbavételi lehetőségének fogyatékaival találja szemben magát, s egy (számára) minden felismerhetőségétől megfosztott jelentéstelen szintéren állva nehezen vagy egyáltalán nem részesül a világi lemondásnak még e nyelvvesztéséget is megérő ellen-adományából, példázatából.

A vers zárójelenetében, ahol a többes szám első személyű birtokos személyrag korábbi elbizakodottságát, fensőbbségét, megalapozatlan „királyi többsét” lényegileg újragondoló és újramotiváló használatban kerül elő, a

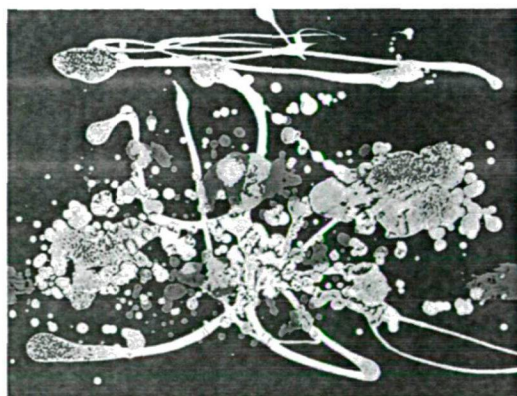


tovább-fokozhatatlan közösség jeleként („A kalitkára / szökkentünk, visszatértünk saját vállunkra. Ültünk / a vállunkon, míg ezt gépeltük, vagy kint a konyhában / a füveket készítettük elő a négy madárnak, és a többi.”), az ajándékozás paradoxonára mint a megosztás és átvétel közt végbevihetetlen, a nyelvi tisztázást elutasító cselekvésre derül fény. Az átadás gesztusában ugyanis lényegi lehetetlenség rejlik. Az adomány személyességének (pl. a tőlem neked szánt ajándéknak vagy magának az átkerülésnek) irányzékában, módjában egyrésztől feloldódik ugyan a személyek, tagok közti szétválasztottság tudása, képzetes egységbe olvasztva őket, másrésztől az átadás mozdulatának szükségessége aláírja eredeti szeparáltságuk mindig új, kijavításra szoruló tényét. Ami rendkívül figyelemreméltó, az az, hogy a korabeli Tandori-költészet recepciójának szisztematikusan ismételt hívószavaihoz – mint dokumentaritás, valósághűség, személyesség stb. – ez a fontos programadó vers, kerülve s félig-meddig eltagadva is a maga státuszát, csak egy ilyen programokon és „programozhatóságon” túli üzenettel, a kezdő lemondás szántszándékát megtartó, a szövegfejlődés elvárt sebességét megtartóztató, statikus tudomásulvétellel, a tanácsstalanság tovább-tanácsolásával kíván hozzájárulni. A személyes nyelvtan újraalapítása ugyanis egy látnivalóan karakteres pont, a birtoklás, az éndominancia tükör-reflexként világra vetített hamis-tudata ellen dolgozik, s mutatkozik hajthatatlannak. A vers első felének mindenféle többes számot elvető, tézis-alapú szigorúsága a jelenbe érkező második résznél (a nyelvi belátás emberkudarca nyomán keletkező kisvilág, madár-szoba leírásánál) a gátló éntudattól, mint tulajdonosi szemlélettől való megszabadulásnak tételezésével számol, minek köszönhetőn a nyelv látszólagos visszatérése a használt formák világához (pl. a birtokos személyragozás rendszeréhez) már nem az ablaklátvány elvont kívülségéért emel szót, nem a nyelvtapasztalás köz-csődjét korrigálja, hanem az újraalkalmazás egyetlen lehetséges terének, a „megfelezett hasonlat” itt-jének (az egyén-élet feltételes, messze nem kötelező érvényű vagy elköteleződést, talán csak elfogadást és némi figyelmet váró megállójának) szórendjét képezi át.

#### IV.

A feltételes megálló minden része és szinte összes verse kapcsolatba hozható a képnek mint élhető és éltető mintának, a jel-komplexitás nyelvi, verbális nehézségeit kikapcsoló szemiózisnak a lehetőségével. Természetesen a Hérakleitosz utóidényben című, ideogrammákat és képvers-sorozatokat, a tipografikus ábrázolás ötleteit páratlan invencióval variáló ciklust kell első helyen említenünk, ha a nyelvnek a szóérték lexikán és jelentésen túli lehetőségeit felszabadító önfeledt követelésére gondolunk, vagy ha a kvázi-jelentésnek, a (legtöbbször a jel-alak önkényes kirajzolódásának helyére lépő, a formális egybeesés tényére figyelmes) mellék-jelentéseknek eléréséért folytatott irodalmi úttörés munkáját ismertetjük. A képiség nyílt hatalomátvételének példái mellett, melyek bármilyen progresszív poétika valódi feltételeességét, kísérlet-szakaszát kijelölik, figyelemre méltó, hogy Tandori a vers klasszikus fogalmának megfelelő szövegek (nem ritkán a kivitelezés legnagyobb nehézségi fokát vállaló rímes dalok és más kötöttségű költemények) nézőpontját, elbeszélő pozícióját is érzékennyé teszi az effajta érdeklődésének megjelenítésére, a kijelentő átmenetiségnek vállalására. A sok adódó lehetőség közül mi most a kötet egyik legismertebb, önálló minősége okán is joggal idézhető versét kívánjuk bemutatni. A Korniss Dezső képeit egy jelentős aktualitás<sup>17</sup> felszólítására/ajánlására szemlélő ciklus (A körbeérő függőjátzsma – Egy katalógus kalligráfiája) záródarabja az L. Z. A. 3. című vers, mely minden Tandori költészetét bemutató arányos válogatás természetesen és automatikusan felvehető tartaléka. A szerző, aki mindannyiszor igen látványosan nyilvánvalóvá tette, hogy választott „technikája”, a verses leírás csak a feltételeesség eleve beszámításával közelíthet a kép szótól érintetlen valóságához, alig találkozhat nagyobb kihívással, mint Kornissnak a „drifting” pollock-i sugalmazását egy ajánlás által nyíltan is megvalló csurgatásos kalligráfiáival, a felismerhető, azonosítható optikai tartalmat mintegy „nullfokon”, az ábrázolás ismeretlen (ábrázolhatatlan) előidejében bemutató zománcképeivel. A képi létmód kijelentő elsősége felé megindult írásmód és a képnek a lejegyzés, átírás kulturált jegyeivel ötvözött kalligrafikussága, e két mégoly egymásra hangolt átmeneti médium között nincs, valójában nem jöhet létre lényegi adekváció, egybeesés: ez Tandori versének nem kínos végeredménye, de már a kezdet kezdetén tudatosított distancia-tudata.

A vers szintaktikai szerkesztése szerint két többszörösen összetett feltételes hasonlítás alakját ölti (a „mintha” és az „akár ha” összetett kötőszavak vezetik fel az állításokat), vagyis az elősorolt, a nyelv sajátjaivá váló tényyszerűségek mindvégig egy hipotetikus kifejtés részeseinek tekinthetők, olyan látványrögzítésnek és továbbgondolásnak, melyek nem a sosem-volt kép-értelem rekonstrukciójára törekednek, hanem az egyes kép-momentumok, a szemléletben szétváló jelzések párhuzamos leírásaira koncentrálnak. Az L. Z. A. 3. esetében az önmagát ábrázoló, létként közlő, érthető alakzatrendbe nem fejlődő forma provokációja mindjárt szembetűnő, főként ha Kornissnak más, a kalligrafikus kép olvasáslehetőségét látenszen fenntartó műveire tekintünk (amilyen például az Írásos című munka 1959-ből). Tandori felsorolásai közben mindvégig egy olyan kevésbé rögzített átmeneti státuszt javasol a nyelv számára, mely a képen kívüli kommentárok, magyarázó szakteljesítmények segítségével elutasítja, hiszen azok csakis a visszaalakító, reduktív értelem-megkötés eszközeként tűnhetnek fel, s törvényszerűen elmaradnak a kép eleve adott összetettségétől. Nyilvánvalóan hibás döntés lenne Tandori részéről a létrehozott és megfejtésre váró formakonzekvenciák bármelyikét a szerzői név mögött megbújó személyiség/személyesség megnyilatkozásaként olvasni, mivel a kalligráfia kornissi modellje a szubjektív kijelentés, beírás módszerétől ellépve magát éppen egy potenciálisan univerzális (a véletlen-effektust elfogadó, felfogadó) akarat, az ént csak igénybe vevő megjelölés üzenetként kottázza. A jel dezindividuális fogalmát, a jelzésérték titokzatos világra-utaltságát (jelentsen ez bármilyen értelmező összefüggést és megfejtendő kontextust a szemlélő, jel-fogó számára) Tandori talán ehelyütt ülteti át legkövetkezetesebben és körültekintően vagy jól követhetőn a képzőművészet, a festmény tartalmi viszonyából a költészet területére<sup>18</sup>.



A versben jól elkülöníthető a szemlélt képegész három fő része: a felső rész fehér csurgatásának eredményeként kialakuló foltrendszer (1. versszak), a táblaközép nyomásos technikával előállított „vörös és habpettyes fröccsenései” (2. versszak), illetve a képzetes „háttér”, a képfrontot lezáró jeltömörülés „vörös csíkja”, Tandori óvatosan megszemélyesítő nyelvén a „habozás rőt vezérfonala” (3. versszak). A költői nyelv oly következetesen csoportosítja az értelem követelését kísérő akaratlan metafora-sorolást, -képződést, az önállósuló versmotívumokat, valamint a technikai azonosítással létrejött, elsődleges optikai állapotot jelző értelmezés-minimumokat, hogy abban a jelentés bontakozásának szokatlan őszinteségű eljárását, a bonyolultabb megnevező felhatalmazásoktól, a hasonlat-értelem mindenkori közelítésétől a matéria megnevezéséig való visszafejlődés (itt: felfejlődés) menetét követhetjük nyomon. Tandori szemlélője-beszélője a vers során egyre hatásosabban ragaszkodik annak kimutatásához, hogy amihez eljutnia kellene, azok nem a nyelv képei (a szemlélet megképzett művét visszaadó metaforikus lexika végeredményei), hanem a kép (egyszerre megszólaló) nyelvei lennének. A nyelv hagyományos jelölőviszonya s a kép közötti látens egyetértést minden esetben merőben kétségesnek és kritikusnak tartja a versbeszélő: a teljes összeállítás „mítosza”, melyhez kapcsolódva költészet és festészet évszázadok óta testvérviszonyt ápol, inkább volt/van tekintettel a nyelv felértékelt megnevező képességére, alap-percepcióként elkönyvelt hatalmára, mint a kép „jelentésének” mindenkor többlényegű, egyenletesen elosztott s nem nyelvi léptékű megszervezésére. A kezdőszakasz nyelv-találgatásában erre a kételkedésre a költői szintaxis magát állandóan helyesbítő, s a negatív festés, ábrázolás (valójában nem-ábrázolás) fordulataiba bonyolódó módszerei hívják fel a figyelmet: a tagadó formulák uralkodása a kijelentések felett olyan többszörös, szóba hozhatatlan pszeudo-terek megképződéséhez vezet, melyek a verbum irányzatos, cselekvő egyidejűségén túli vizuális egymásra következésnek a lehetőségét sejtetik. Mikor kicsit később, a 2. strófában Tandori szándékoltan nyelvi alapélményre, megfelelés-alapra vezeti vissza a „habpettyek” minőségét, mibenlétét, s a frázis-ismerettől, a nyelvhasználó közösség-élményétől, a nyelv intervallum-jelölő készségétől kölcsönöz ötletet („...mégis a fehér hab »és-a-többit«-t / bugyog,...”), akkor ráolvasása nem a médiumok kölcsönös jel-egyeztethetőségét ajánlja, inkább csak kiemeli a saját jel (jelesül a szó) leváltságát, belső tagozódását, hiszen e vonzat értékű segédlet a nyelv bámulatos névszóállományának, a költői kép kézhezálló

analógiáinak egyszerű ellenszereként lép fel. A két strófa értelem-ajánlásai vagy az ettől való riadt visszavonulások a kép optimális lét-módusának, jelentéshiányként testet öltő útmutatásának, a beszédpartner nélküli dialógus fenntartásának, egyszóval a képpel való találkozásnak függőjátzma-szerű örök bizonytalanságára, feltételelességére hívják fel a figyelmet. Nem más ez, mint az önmaga naiv lehetőségeit felszámoló, azokkal leszámoló író-költő beismerése, látványos tisztelgése a jelölés/közlés nála elemibb mesterség-tudását nagyszerűen alkalmazó kalligrafikus, kép-író munkássága előtt. De legalább ugyanily mértékben olvashatjuk a ciklust a nyelvnek a bejelölés képességében, a dolgok megörökítésében mérhetetlen előnnyel rendelkező ikon, vizuális jel vagy kép előtt bemutatott szalutálásaként is. A befejezés, a festményvers hangzatos záratra felszólító műfaj-intencióját egyszerre teljesítve és visszavonva, egy váltig emlékezetes páros kizárás által („a kavargás lebegő angyala / félkartámasszal érinti, figyelmes / arca nem itt van, már csak jel a jelhez, / nem csillagköd s nem anatómia.”) véglegesíti a nyelvnek kimondó ereje állandó túl-teljesítésében rejlő szerepzavarát. A metaforikus megfelelés, az angyal-figura jelentést transzcendáló, egy nem alak-lét megszemélyesítéseként olvasható (ráadásul a romantikus és modern poétikák Gottfried Benn által „szeráfi hangként” kárhoztatott, ellenőrizetlen mindentudására apelláló) hasonlatával éppúgy az igazolhatatlanság kísértésébe való menetelés nyelvi tév-irányát, kód-horizontját jelzi, mint ahogy az ellenjavallatot végrehajtó költői tudatosulás törekvése, mely az elrejtett lényegre való örökös hivatkozásoknak, a „hozott-múlt formájából”, a feltárás „anatómiai” indulatából táplálkozó kifejtéseknek céltalanságára utal.<sup>19</sup>

## V.

Ennek a fenyegető tudáshiányként beépült rész-teljességnek, mint mégis egy, a kimondás „teljes részét” követelő lírai előjognak az érvényesülését és másfajta teljesség-ajánlatát jó lesz, ha A feltételes megálló egyik legérdekesebb kompozíciójában, a Részlet egy-címét magára vevő verscsoportban vagy kényszerűen<sup>20</sup> feldarabolt hosszúversben szemléltetem a következőkben. A lejegyzés esemény-alkalmainak egyidejű nyomon követhetlensége az írásforma

megkülönböztető performativitásában látható egyértelműséggel ismeri el a lírai világ megképződésének mindig részlet-méretű esély-megnyilvánulását. Majd csak az alaposabb kibontás, a részletekben előrehaladó olvasás teremti meg azt a feltételes megálló-pontot (inkább a tények rész-tömege fölött keletkező kilátást), mely lehetőségét a kötetben nem először – s így nem is meglepetésünkre – a kép létezésének hasonlatából meríti, a vizualitás megoldásképletéből vezeti le. A 6 számozatlan részből álló mű a Tandori-beszélőt jól ismert mindennapi tevékenységei (a kalitkák zöld növényekkel való felszerelése, a madár etetése, röpóráinak lakásban való biztosítása, az olvasás, képzőművészeti albumok lapozgatása, a lakástér praktikus bejárása, a zárt térben való helyzet- vagy helyváltoztatás különböző esetei és a mindezt szinkron követő írás-rögzítés) közben örökíti meg, de a vers folyamán azt figyelhetjük, ahogyan a reflex-mozdulatok állandósága (mint legismertebb közelség) az ábrázolás és lényeg-megvallás részleges lehetőségének kiszolgáltatva mindegyre képpé vált, múlt időre váltott jelentésében közeledik a reprezentációnak műben elgondolt mintájához, etalonjához, az impresszionista tájkép életközelségéhez (főként Camille Pissarro és Vincent Van Gogh festményeihez). A beszélőtől végtelen távolságban lévő (egyrészt múzeumokba zárt, másrészt a folyamat-művészet Tandorira jellemző életlogikájától gyakorlatilag is távol álló, a művészet tárgyi emlékezetét gyarapító) képek, egy megszemlélhetetlen élményvalóság hajdani lenyomataiként Tandori madár- és munkaszobájában rendkívüli, sosem látott elevenségre tesznek szert. A budai lakószoba mélyén az impresszionista témaválasztás visszatérő kihívását jelző párizsi terek (az utazásképtelen beszélő elérhetetlen úti célja) a maguk képformátumú részlegességétől, egy-egy városrészt, körutat bemutató keretezettségüktől szabadulva újra eggyé, a városegész ideál-képzetévé, kiábrázolhatatlan egy-alakzatává zárulnak, állnak össze. De mielőtt magunkat a szoba falára kihelyezett s a teljes átláthatás poétikai ábrándképével megkínáló Párizs-térképnél, a verskérdés számára végső biztatást adó válasznál találnánk túl hamar, lássuk csak pontról-pontra, részletről-részletre, hogyan vált át a legkisebb tér birtoklása, az itt-lét önfegyelme a bejárhatatlan város nem-ott-létének, a líra kiegészítő elgondolásának képzetébe.

A vers ugyanis folyamatosan, egyenként lépteti be alap-kiterjesztésű, most-helyzetű téridejébe a különböző megmutatkozásoknak és fenoméneknek (nevezzük ezeket most az egyszerűég kedvéért mind képeknek, holott, mint látni

fogjuk, épp a köztük fellépő, csak a kép-mód végső leírásában elsimított különbségek sietnek segítségünkre) a versbéli fikció(k) világát mindig többletmunkával és új megfeleléssel ellátó, tovább-többszöröző példányait. Míg ugyanis a Részlet [I.] a „mai nagy üdeség” pusztá meglepetésén érzékeli (s az olvasó is itt ragadhatja meg) a műre-indító eseményesség minimumát, s még a szobater világkivágatánál is kisebb egységre, a hasznos térfogatként elhelyezhetetlen kalitka-űr délelőtti „történeire”, a madár ide-oda röptére figyel, addig a Részlet [II.] – a számozás önkénye természetesen az átláthatóságra törekvő olvasó/értelmező eszköze – már mind jelzésszerűen, mind ténylegesen kitágítja a megragadás alapterét, hiszen a madár kiemelésével, kiengedésével az önéletrajzi én társalakjává, -lakójává szegődik. A saját-élet jelzéseivel is folytonosan az írás-lehetőség határait feszegető beszélő ezúttal a vállán ülő, ablakon kinéző (a kibeszélhetetlen énként tárgyalt mindenkori szinkron-alakzatot megtestesítő) madár meglétét nyomon követve a felhangzó madárhang fonetikus lejegyzésével próbálkozik, mint a pillanatnyi élmény-tér teljességéhez hozzátartozó, azt alakító, meghatározó, de megszokott módon visszaadhatatlan jelződéssel, csak hogy ezzel is a leírás létezhetetlen lehetőségéről szóló művészi gondolatmenet csődjéhez jusson vissza:

„...és ezt hallom, üvegtörléshangon, hogy gljüüüpp,  
 vjjüüüppüpp, víjjüpp és fréijtyüökökk, ezt hallom:  
 vrétyiokokkojjüpp, gljüpp, vagy nem ezt, a leírás  
 egyáltalán nem sikerültebb vagy sikerületlenebb  
 más leírásoknál.”

Ebben az ábrázolás lehetőségeitől megfosztó, el/lehangolt atmoszférában a beszélő alany az időszerű meteorológiai helyzet meghatározása érdekében az ablak-négyszög képéhez fordul, s ezzel egyszerre tágitja szövege látómezejét a kint feledhetetlen nagyobb tere felé, és határolja el magát minden ki-hívás veszélyétől. Azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a vers egymásra rétegződő szintjei, rétegei valójában már ekkor lemondanak az egy-igazság

valamikori megnyilvánításáról, hiszen az én majd e később önállósuló jelzések részlet-értelmű nyom-olvasásában és a mindjüket kiismerő, köztük átjárást teremtő detektívmunkában látja rövid kijelentései, tényállapításai biztosítékát.

Ekkor azonban újabb szöveg-ablak (legalábbis a nyílászáró-szerkezetek funkciójára emlékeztető információ-többlet) töri át és színezi a környezet kínos zártságát: az a „Pissarro, Monet és Renoir körútjait” tartalmazó képzőművészeti album, feltehetőleg az említett művészek Párizs-tárgyú alkotásait együtt-mutató tematikus gyűjtemény, mely a festői megörökítés e világhíres példáival „korabeli fényképeknek” a technikai rögzítés vélt semlegességével előálló analógiáit helyezi szembe. A fénykép általában metaforikusan „olvasott”, valójában inkább a metonímia érintkezés-viszonya szerint elhelyezhető karaktere, valamint a festménynek a befogadásban meg sem kérdőjelezett jelképesége a versbeszélő dokumentált életvilágát, valamint az ezt szubjektív módon részletezve visszaadó vers-mű kettősségét példázza és veszi körül módszertani kételyeivel és a mégis megvalósíthatóság pozitív előjelű biztatásával. A versbeli – eddig fiktív tételezésű – terek számára a kint-világ kép-léten túli plaszticitását, időbeliségét hirdető, bizonyító fotografikus hitelesség ugyanazt a nehézség-fokozatot, világreferenciát jeleníti meg (mégpedig a fénykép mindennél átütőbb, önmagát egyre a bemutatott valóság darabjaként, s nem képeként identifikáló módján), mellyel a szöveg szerzője, saját mikrovilága mulandó valóságaként, adósságaként, pillanatonként számolni s elszámolni kénytelen. A mű reprezentációs viszonyainak bonyolultságára utal, hogy a diegetikus jelenvalóság egymás mellé rendelt, abszolút egyenrangúságot élvező szöveg- és életcentrumai (ld. a madárkalitka világ-egyetemétől egészen a beszélőtől egyetemlegesen elzárt világ alakzatáig), illetve a körutak pissarro-i, monet-i, renoiri képe és az ezeknek „modellt” álló valóság közötti viszony szinte természetes hasonlatul szolgálnak egymás számára. A most-valóság ábrázoló-küzdelmeibe temetkező én és a saját-élet fordulat nélküli fordulóit leírni ajánlkozó vers éppen ezért sosem a művészi minősítések és preferenciák ízlés-önkényével közeledik a festészet „múzeumi” példatárához. Tandori beszélője a kiválogatott képeket az ábrázolás történetének olyan kulcsfontosságú műveiként, találmányaiként veszi szemügyre, melyek az érzet töredék-értékű világ-azonosítása és a mű kompozicionálásból következő befejezettsége, világképi elrendezése közötti feszültségek kiegyenlítése terén érték el nem avuló, ma is ható sikereket. Nem csoda, ha rendre elvétjük ezek



után, hogy mikor melyik Párizsról van szó a versszövegben, hisz a XIX. század vége felé a Haussmann-féle városreformoknak köszönhetően átváltozó Párizs, a modern életforma változatosságát megjelenítő 'grand place', capitale[21] a látás fókuszációját és részleges megfigyelését végző kamerának és a festészeti mű ennél többre hivatott látomásának, valamint a mindezt leírni s különböztetni kívánó versnek szinte egy-alakban kínálja magát. Az impresszionista festmények képzetes városterének a Tandori életműben való újjászületését természetesen egyéb, az irodalmiság megalapozott múlt-rétegéből meríthető inspiráció mellett támogatja az az egyeztetési lehetőség is, amit a nagyvárosi tér lényeg-hasonlóságon alapuló modern archetípusa és a neki funkciót ajánló, vele szimbiotikus kapcsolatban álló urbánus létforma kölcsönössége, a polgári létezés európai világát összekötő azonosságok (mint a tér-szervezés ismerős megoldásai, a látványkialakítás és -hasznosítás emblematikus megjelenései stb.) és a helyi jellegzetességek világa jelent.<sup>22</sup>

A Részlet [III.] rövid idejű meglelégedéssel szolgálhat az olvasó számára, mert a költői mű által ezidáig teremtett materiális és immateriális világ-szinterek problematikus összefüggése helyett ezúttal az eseményeknek otthont adó reális tér részletező leírásával, az elkalandozó írásmunkát első (madár)lépéseihez visszasegítő fegyelmezett jegyzéssel találkozunk. A beszélő azonban, mielőtt eltávolodik az írásmunka egyedüli megfigyeltjétől, tétjétől (a madártól), újfent az egymást helyettesítő ábrázolás-ajánlatok rögzíthetetlen szisztémái közt találja magát:

„Ezeket a hangokat próbáltam

leírni az imént. Akkor borúsabb volt odakint;

mintha a körutak különböző képeinek benyomásai

váltakoznának; ablakommal is így aprozódnak a képek. - - -,,

A következő Részlet [IV.] elején a beszélő a madárhangok iménti dokumentációja nyomán vissza-elevenítő ellenpróbát eszközöl, de az újrahangzás, a megismétlés sikertelenségében (mely a madárdal jelentéstelen, így

fordíthatatlan közlésességének egyszerű nehézségére utal) a mimézisnek, részletes utánzó-cselekvésnek (mely a versnyelv aktuális feladatáént olvasódik) azt a konstans tulajdonságát észleli, mely, úgy tűnik, minden átváltás, leképezés kiiktathatatlan eltéréseért felelősséget vállal, és az ős-kép (ős-hang, ős-cselekvés stb.) és kép kettős-természetében tárul elénk. A visszaolvasott dallam alakzata azonban - mellyel Tandori verse számunkra, fel-olvasók számára szolgálhat – az ismétlés során keletkező új (érték/idő)hangsúlyokban már egy következő létesülés nyomait érzékelteti, s ezzel az eredet-kereső rekonstrukciós szándék beírt reménytelenségén túlszárító, hatalmas ösztönzéshez juttat. A kétfajta lét: a dallam mulékony, nevesíthetetlen egyszerűsége és a leírás/jeladás tartós-létet ajánló alakja között azt a 'se ide', 'se oda' nem tartozó formát keríti el, mely az ihlet, a szándék és a felőrlő érzékenység terében a volt-lét mindenkori megismételhetetlenségét egyáltalán regisztrálja, és az ismétlő-forma eleve-különbséget ajánló emlékeztetésében/ismétlésében létrehívja. A hasonlítás mellérendelő mozdulatai nyomán újra a testvér-világok, közeli kép-analógiák felé kitekintő vers az időben eltűnt (valamiképpen mégis fennmaradt) madárdallam sorsát a „körutak teljes gazdagságának” megörökíthetetlenségével köti össze, azzal a festői/írói virtuozitástól, megfigyelő tudatosulástól nem függő mű-gonddal, mely a szemlélet egyidejűségét vállaló, mindig központozó ihlet rész-jelölő képességét ajánlja úgy neki, mint a festészet példakép-alakjainak.

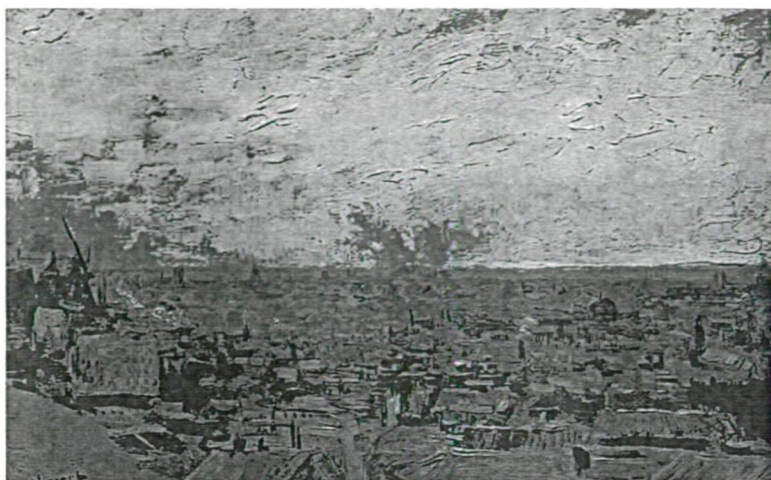
A példaként említett festmény, az Avenue de l'Opera valójában a Pissarro-életmű egy nagyobb szériájának, koncepció-kivitelezésének részlete (!), hiszen a festő a nap- és évszakováltásoknak az egy-tér megfigyelésében különleges változást nyújtó eltéréseiből hozta létre lényegileg új tereket és térproblémákat érintő, ténylegesen azonban egy cím alá rendelhető, adresszálható változatait, leírásait. Nem véletlenül használtam az irodalmi formára utaló műfajiságot: az ablak-kivágot ajánlatához öntudatosan visszatérő Pissarro ugyanis a világ látványként felfogott, töredékként bekeretezett valósága által közeli rokona, hasonlat-alakzata lesz a lét egy/hason-gondjával megterhelt Tandori-beszélőnek. A Részlet [IV.] zárómondatának kettős meghatározottságában („imént”; „1897-98.”) pedig mintha már a kép-idő és a vers-idő egymás mellé zárkózásának (egyben a megjelölt terek direkt szétválaszthatatlanságának vagy a minden-idejű felcserélés lehetőségét előrejelző azonosításnak) keret-feltételei mutatkoznának meg:

„Az imént azért belenéztem az albumba,  
ahol a Rue d'Amsterdam képe van, Pissarrótól, és  
az ugyancsak élénk, de talán esős Avenue de l'Opera. - - -  
1897-98.”

A vers a világterek közötti virtuális bolyongásból a szimpla tapasztalás világába érkezik vissza, s a test ingerközvetítő képességére mint első elhatárolásra-összekötésre, a világ távolságként, képként megfogalmazott lényegét érintésközelbe kapcsoló percepcióra figyel, mikor az énnak egy „saját bőrön” megszerzett információját osztja meg, igyekszik megszólaltatni versszóként. Ezzel azonban a beszélő olyan áthatolhatatlan fal előtt találja magát, melyen a költészet semmilyen eszköze sem képes új nyitást eszközölni. A nyelvi diskurzusban ugyanis csak azok a tünetek, benyomások maradnak fenn, melyek megmutatkozásuk módjával eleve megfelelnek a korlátozásai ellenére is legközvetlenebbnek látszó jelrendszer, a leírás képtelenségének (valódi képtelenség ez, hiszen itt a nyelv oly sokat emlegetett, elmarasztalt képhiányára, körülírás-gyakorlatára céloz Tandori). Az ily „képtelenségig” jutó s mégis folyvást lehetséges megszólalás, magát a világ egy-értelmeként felkínáló beszéd, miközben tovább fokozza az alany nyelvzavarát, a kimondás képzetes vakfoltjaira, a verbális lehetőség tételezése nyomán kimaradt világ(ok) együttességére, kérdésére, már mint új, nagy ihletésre céloz: vajon az én szellemi felfogásán kívüli, s így érzetté nem váló, nem tudott cselekvések, lejátszódások ténye vagy a tudomásul vett, de reprezentálhatatlan benyomások elfecsérelt, megtartóztathatatlan léte ró-e fojtogatóbb hallgatást, némaságot a beszélőre?

„Mi a különbség akkor mégis,  
ahogy a madár lába a sárgarépat érinti  
és a salátaszőnyeget érinti, és ahogy  
a karomat érinti; melyik a leírhatatlanabb.”

Mikor a lírai én visszatér a referenciális szövegtérben végzett alanyi aktivitásához, s az olvasással összekötött szemléletben, az albumlapozgatásban (gyakori típus-cselekvésében) leli meg a világok leírhatatlanságával terhelt jelrendszerektől a valóság egy-alakjához juttató biztonság ígérétét, akkor még alig sejthető, hogy a véletlenül ezután elékerülő Van Gogh-kép (Párizs háztetői a Montmartre-dombról nézve) hathatós és kiteljesítő megoldást tartalmaz majd konkrét gondolatmenetére, s a művészet-alapítás topográfiai meghatározásán fáradozó általános munkája számára is minden eddiginél hatásosabb szupermetaforaként működik. Az utolsó Részletben [VI.] az elemzés főgondjává és a valamikori megoldás zálogává váló impresszionista alkotás a valóság sok tagra szakadt, felfoghatatlan különbségként elveszett vagy veszendő átképzésének kudarcára ötletes megoldást javasol: a távlat részlet-látástól megfosztó, minuciózus visszaadó munkára oktató kipótló-eljárása ellenében a festő a kilátás egy-pontjának tekinti magát, s az észlelés-felfogás-összegyűjtés szimbolikus magaslatáról, az élmény-teljesség kitüntetett helyéről, jelesül a Montmartre-dombról tekint le tárgyára, a fogalomként megképzett/körülhatárolt város, Párizs egy-valóságára. A van gogh-i képélmény hirtelen megfeleléssé vált módszere, képtelen teljességet ajánló panorámája mindegyre az ott-tartózkodás részképességű, igénybevevő tanúságával, a flaneur léhelyzetének Pissarro, Monet vagy Renoir körút-festményein fellelhető perspektivisztikussággal szemben mutatja eredményét.<sup>23</sup> Míg az említett utcaképek, körút-ábrázolások magukban egész-értékűnek mutatkozó megoldásai részletekből épülnek össze sorozatokká, s egy-egy életműben vagy műalkotások tematikusan egygyérendelt sokaságában adják ki a teljes város, Párizs megörökíthetetlen látvány-gazdagságát, addig Van Gogh képeinek invenciója a tájképi ábrázolás felismertető-megnevező képességét adó rész-referenciák és a forma-élményként újraalkotott téma, tárgy összehasonlításában, egymásra vetítésében jut ritka sikerhez. Egymagában visszaadva felöleli, tartalmazza, megfesti mindazt, amit a hagyományos veduta (városkép) a tér pontosító megjelölése miatt képtelen közzétenni, s a tér-sík diktatórikus egymásutániságát elfogadva és követve inkább logikai síkrenddé, kép-felületté alakít át.



Emeljük föl szemünket! – mintha a tekintet mérhetetlen felnövelésének, kitágításának minderre rímelő programját tulajdonítaná Tandori beszélője Van Gogh-tájrendező elképzelésének (valamint Nicolas de Staël ismeretlen „téglalapos változatának”, s vele az absztrakció lírai személyességű, az impresszionista stílusjegyekkel közelebbről nem érintkező példájának). A földi sokadalom látványképe előbb a városi tér új tapasztalatává, majd a szerkezet-hasonlóság és alapvető lényeg-egyenlőség nyomán létrejött világ egyetlen lehetséges képévé változik át, amint a részvét, a részvétel, a lakozás megkülönböztető, részekre tagoló minősége helyett a horizont mind magasabb középpontjai, mind távolabbra kitűzött nézetei, mint „tízezer lelkünk” képzetes és misztikus egybelátást (és egy-belátást) ajánló pontjai felé mozdulunk el:

„Egy-egy képen általában egy-egy körút, annak is  
egy-egy részlete látható csak. De ha a tetők  
ábrázolását választjuk, ez a körutak ábrázolása  
is. Összefoglalás, egyetlen részlet nélkül: ez  
túlzás.”

„Összefoglalás, egyetlen részlet nélkül”: mintha a jelen idejű szöveg formális kötöttségein, az írásesemény állandó részletre-utaltságán, mint e poétika arculatát mindvégig meghatározó nehézségeken egyszerre lendülne túl a vers a festészeti analógia megsegítő látványajánlata, a képleírás során születő belátásnak továbbvihető tanulsága által. A képi ábrázolás dilemmáira válaszul vagy a festői megoldás egyszer bevált módszerét próbára téve a lírai én a retrospekció, a kiterjeszkedő belátás vizuális alakzatát a szövegi lét átlagminőségévé ülteti át, mikor a madár-társ életét kísérő eddigi megfigyeléseket, realista jegyzés-minimumokat (mint az időben tartózkodásnak, perspektivisztikus tudomásulvételnek a körutak, utcák tér-járó kiszolgáltatottságával egyesíthető módját) felváltja a teljesebb belátás követelése vagy csábítása, jelesül egy teljes madárnapnak és az élettartam jósolható véghosszának összefoglalás-szerű, kimerítő áttekintése, lehetetlen végig-nézése. Amikor a madár a közben múltó valós idő kissugarára/sugárújtára emlékeztető módon a röpora végeztével a körutak térképére, az egész város képére érkezik vissza, akkor a leírás jelenében szinte szabályos megegyezés jön létre a van gogh-i tér-teljesség kitarított-extatikus felülnézete és a madár-távlat ritka lehetősége között. Ezt a nagyívűen komponált, visszaolvastató mozdulatsort a világi minimumába zárt/zárkózó tudat nem önmagától viszi végbe, hanem annak a falra szerelt, a képszemlélet megfelelését, elsődleges referenciaállományát nyújtó Párizs-térképnek, a sorolt körutakat összesítő képnek segítségével, mely a magánvilág és a világok egymáshoz-viszonyát mértani pontossággal visszaadó geometrikusság, arányító kicsinyítés/nagyítás szemléltetésévé válik, s a távolmaradásban és együttes részvételben testet öltő nagyvállalkozásnak sokszoros 'mise en abyme' alakzataként üzemel. A város mint entitás, névvel megjelölhető kiterjedt térpont a beszélő közvetlen közelében, felügyelete alatt olyan külsőleges nézetben, világi lehetetlenséget jelentő gyűjtő-perspektívában, a térkép grafikus átiratában jelenik meg, mely a természetes jelenlét, az ember-léptékű mindennapiság feltételei között nem juthat efféle összesítő formátumhoz. „El kell-e mennünk nekünk magunknak, kérdeztük újabban. Van egy térképem, egy város térképe, itt látható egy könyvespolc elé kifeszítve, és egy növény légyökörei (...) oda lógnak a térkép elé. Szpéro ezeken a légyökökerekén mászkált egy időben elég sokat, én pedig néztem a város térképét. Ott jártam.”<sup>24</sup> – olvashatjuk máshelyütt, egy

jellegzetes prózaszekvenciában, s újfent nyilvánvalóvá válik, hogy Tandori „kisvilága” egyben nagyvilág is, a nyílt sors (vagy meghívott sors) színtere, terepasztala. A madár-időtartam és a saját élet összemérésében rejlő hasonlat-alkalom pedig nemcsak képzetesen, az időt felölelő várakozásban és fenntartásban, gondba-vételben, de a valós visszaadás, helyettesítő ott-lét szimultaneitásában is az egy-életű alanyi lehetőség paradox kiegészítését nyújtja. Innen már mintha nem lenne olyan nagy ugrás az elbeszélő tudat tér-elemző képességének következő lépése, az egyetlen itt-lét kerülete és a rá-várakozó, beteljesíthetetlen ott-létek bárhol-pontjainak, mint a reális élet ellentét-játékát képező kizárólagosságoknak a tér-végtelen egységében megképzett relatív találkozása: „olyan ez, mintha ott lennénk, / ahol nem vagyunk, vagyis / ott vagyunk, tehát nincs, ahol / ne lennénk, tehát sehova sem kell / külön odamenni, ...”<sup>25</sup> A Részlet-sorozat végzésének mindezzel elsőre nehezen egyeztethető, furcsa magánritmust ajánló jelentéstani kétosztatúsága, az elismerés/éltetés és az eltagadás/törlés lehetőségei közt verstárgyait megosztó szigorúság pattogó szólama, utolsó s mind határozottabb ítéletként lemond a szemrevételezett helyek (Párizs) valamikori, ismeretlen jövőben lehetséges bejárásáról, felkereséséről, a külhön élet-bőségéről, az ott-lét „ritka alkalmairól” az itthon tartó alázat, az itt-lét állandósult üzenő-módja nevében. Miközben a beszélő 'nem' és 'igen' pecsétjével, lemondásokat végletesítő szórímével látja el, osztja ketté a lehetséges jövő-idő eseményeit, helyszíneit, mi már látjuk, hogy az elutasítás tárgyiságai és a hiányzás nagyszámú momentumai egyáltalán nem a megsemmisülés szemantikai üres-terébe menetelnek, hiszen az őrhely-élet kilátója, feltételes megállója, a város felett virrasztó egyedültség, a tér kép-programja s egy Részletekben/részletesen bemutatott, fáradságosan elért poétikai egyetemesség retorikus kiterjesztő mozdulata által már a „régés-rég igen és nem” egy-világát, osztatlan sorsát gyarapítják.

---

\* Ez az írás egy hosszabb tanulmány szerkesztett, rövidített változata. A Tandori kötetének általános bemutatását, módszere kifejtését tartalmazó rész a

Jelenkor 2010. januári számában jelent meg. A munka elkészítésének idején a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalmi Szakmai Kollégiumának alkotói támogatásában részesültem.

<sup>1</sup> Tandori Dezső: *A feltételes megálló*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1983. A könyvet – irodalmi jelentőségére, folyamatos aktualitására és egyre érlelődő kultikus státuszára tekintettel – a Scholar Kiadó 2009-ben, változatlan formában, az eredeti ciklusbeosztások, kötetsszervező eljárások és illusztrációk tiszteletben tartásával újra kiadta.

<sup>2</sup> „Olvasom, hogy bizonyos keleti (ázsiai) országokban szokás valami nagy élmény, megrendítő tapasztalás, alapvető életforduló után új nevet felvenni. (...) Azután, amit még mondani lehetne: egy-egy könyv mindig-azonos főalakja is váltogathatja így a nevét. Furcsa, hogy ha valaki követi ezt a szabályt, az épp megjelenendő könyvében más néven szerepel, mint a »most« (a most leadott kötetben), de ( - eljő máskor! - ) már a harmadik-féle néven ír, ha ír, újat, magáról.” Ld. Tandori Dezső: *Csendes lépés* (Magyar Nemzet, 1979. okt. 21., 12.)

<sup>3</sup> Takács Ferenc: Dezső Tandori, *A feltételes megálló*,” *World Literature Today*, The University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, Vol. 58., No. 2., Spring 1984, pp. 302-303

<sup>4</sup> A központosító kötetsszerkezet origója, a gazdagon bemutatott művészi szándékok gyűjtő- vagy nyugvópontja a *Hérakleitosz utóidényben* című Középső rész, mely a könyv valós centrumában helyezkedik el, s képzetes „zérusként” várja az előfejezetek negatív számvégtelenségként felé igyekvő, növekvő sorát (I. rész: *A bendigói villamos*; II. rész: *A megféleztet hasonlat*, III. rész: *A verébfélék katedrálisa*), illetve „tekint” az újrainduló, az előzőkkel tükrö-szimmetriát létesítő versciklusok elébe (III. rész: *A körbeérő függőjátzsma*; II. rész: *Tradoni*, hangsúly az ó-n (mely nem a csodálkozásé); I. rész: „*Kedves Samu...*”).

<sup>5</sup> Híres példa a Babits második kötetében található *Pictor Ignotus* című vers, mely Rába György „hivatalossá” vált filológiai olvasata szerint az itáliai reneszánsz csúcsműveinek és az ismeretlen alkotó titkos művének összehasonlításakor a fiatal Babitsot izgató bergsoni filozófia két kulcsfogalmát, az „élmény különidejét” és a „halott formáktól szabad tartamot” jelenetelte. Ld.



Rába György: *Babits Mihály költészete: 1903-1920*, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1981, 333-334. Természetesen elképzelhetők más orientációjú (pl. a múzeumra, a kultúra újkori bemutatására, elismerésére vonatkozó, az anonimitás művészettörténeti esettanulmányaira stb. kihegyezett) olvasatok, de – amint Rába helyesen rámutat - egytől-egyig mindnek számolnia kell a struktúrából kiütköző, eliminálhatatlan teória követelményeivel.

<sup>6</sup> Ld. Tandori Dezső: *A feltételes megálló* (In. Nádor Tamás: *Tiszteletpéldány az olvasónak*, Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, Bp., 1983, 100-105.)

<sup>7</sup> „[A madarakkal – T. Á. kieg.] ez az egész, mondja tehát az (ő), folyamatnak is tekinthető. Elindult valahonnét, és már a vége is megvan. És ha ide, ha oda billentjük, a vége ugyanaz. Befolyásolhatatlan.” – Ld.: Tandori Dezső: *Primőr vasárnap* című novelláját (In. *Körkép* 1981, Magvető Kiadó, Bp., 718.) Tandorinak *A feltételes megálló*val párhuzamosan keletkező kispórája, novellái és esszéi, az autobiográfiai rögzítés később kiterjedt programját előkészítő művek csak ritkán kerülnek az érdeklődés homlokterébe, holott formai kötetlenségük és önállóságuk még a verseknél is nagyobb szabadságot hagy az író-én privátidejének mint újfajta történet-tipológiának az érvényesítésére. Jelen elbeszélésben például a vasárnap délelőtti közös séta, a fűszedés, élelemszerzés haszon-tevékenysége olyan bejárássá változik, ahol a budai hegyi utak és épületek a múlt-jelen szembesítéséből keletkező életértelem megszerveződéséhez, állandó visszaszerzéséhez, ezáltal a fogadalom megerősítéséhez járulnak hozzá. „Bementek a verebek utcájába”, ahogyan Tandori beszélője mondja. S e kezdetben sikátoros, szűk utca hirtelen világnyivá, bolyongást ígérő egész-térre tárult – egészíthetjük ki.

<sup>8</sup> Ld. hozzá: *Madárközel-embertávlat* (BÚVÁR-kodó kérdésekre válaszol Tandori Dezső főfelügyelő, Kocsis L. Mihály interjúja) In. Búvár 1987/1.

<sup>9</sup> „Mindennap egészen új világ kezdődik, de bármely nap elveszhet »egy egész világ«.”- Így, a 'világ'-szó jelentéslehetőségeinek kiaknázása által teszi nyilvánvalóvá Tradoni, az elbeszélő az idő-szemlélet holisztikus, minden-tudású és részleges, betekintésre képesített megosztottságát a korszak egy másik emlékezetes novellájában. Ld. Tandori Dezső: „*Mármost annyi tény...*” (*Körkép* 1982, Magvető Kiadó, Bp., 568.)

<sup>10</sup> Tandori a Kosztolányi-vers kulcsmondatának tekintett kijelentésből másutt olyan történetet kerekített, melyben a nevezetlen budapesti helyszínek (X, Y, N stb.) és a végig monogrammal jelölt szereplők (G. nevű hajdani barát, Sz., Z., É. és T., a társak) fokozatosan veszítik el a város-összképben és a beszéd közös élményterében létező korábbi funkcióikat, és mindinkább az ezen jelentéseket helyettesítő magán-értelem tanúivá válnak, hogy az életmenet stációit jelző emlékekként, példákként, a tudat különtárolt tartalmaként térjenek vissza. Ld. Tandori Dezső: *Titokzatos megállók* (Jelenkor, 1983. február) Ugyancsak Kosztolányi-versmotívumára utal a *Két „Kosztolányi-...”* (és „*Utó*”) ciklus *A titokzatos megállópálya* című darabjában (Új Írás 1985/11.)

<sup>11</sup> „ez azt jelenti, kedves barátom, írta, mintha a kibeszélhetetlen én, az a bizonyos jelenlét, amely valódi meglétünket (mint önmagunkét; de mint mások számára létező lényét is) alkotja, igen, írta levelében, mintha ez a rendkívül pusztulékonyan (és mégis masszívan, erőteljesen) és törekenyen, nagyon egyszeri és meghatározott alakban, itt röpködne körülöttünk. És határozott tennivalók volnának vele...” Ld. Tandori Dezső: *Az egykorúság napja* (Körkép 1980, Magvető Kiadó, Bp, 730.)

<sup>12</sup> Nagyszerű megvalósítása ennek, ahogyan a szoba – minden ismert történet-asszociáció, irodalmi rögzülés számára a tér elégtelenségét, zártságát nyújtó színhely – a befogadott madarak otthonaként egy másfajta elsajátítás és életnagyság formájaként kitágul, miközben egészében és részleteiben, az emberhasználat kellékeiben elvész, hiszen új funkciókat, jelentéseket kap a berepülés, megszállás, fészkelődés más-mozgalmaiban. Amint látjuk majd, a térnek e többközpontúsága (többfajta, emberi-állati stb. koordináta szerint való bemérése) a lírai alany és a világ rajtakívülisége, lehatároló külsősége viszonylatában, az utcatér folyton másként megnevezésre sarkalló jelzéseiben tér vissza.

<sup>13</sup> Az író 1984-ben (egy kisregényből és egy novellafüzérből álló) könyvet szentelt a Jekyll-Hyde-paradigma, az 'öntudat' versus 'megíró retrospekció' kérdéskörének. Talán nem túlinterepretálás a Hc. G. S. Solenard szerzőnév, valamint a - névalakot anagrammaként felfogó, a jelölők valószínűsége és bizonyos jólhangzás elvárásai szerint újraosztó - szereplők közötti viszonyban a Tandori névvel véghezvitt, számtalan önátnevezés és alterego-teremtés

modellezését látnunk. Az itteni írások igazi főszereplője a PÉG (PLM: Personal Life Machine), mely a „tudat befogadója és visszasugárzója; megtudatosító” – valójában pedig az írástevékenység utóidejűségéből következő kettősélet híradása, objektivációja, technicizált hasonlata. Ld. Tandori Dezső: *A Stevenson-biozmagória* (Kozmosz könyvek, Bp., 1984, 19.)

<sup>14</sup> Hozzátehetjük, hogy maga Tandori a normateljesítéssel szembehelyezkedő, korábbi költészet-konceptióit/konceptiókat nem kopírozó előrehaladásának, valamint az előzmény-követő kritikai gyakorlatnak „ütközését” már *A mennyezet és a padló* idejére datálja: „Merre tartunk, ha »önmagunk felé«? Bármint vélekedjenek is rólunk, eleinte talán szerencsétlenségünkre, később üdvre alkalmasint: sosem tudjuk igazán. Azt, miért van épp »az« a sorsa a könyveknek. Amikor *A mennyezet és a padló* 1976-ban megjelent, sokak (na, mi az itt, hogy »sokak«) szemében mintha nyilván nem folytatta volna a »sárga« líráját. Holott éppen hogy folytatta, nem ismételte.” Ld. Tandori Dezső: *Mennyezet-köz és padló-köz 2001-ben* (*A mennyezet és a padló*, Fekete Sas Kiadó, Bp., 2001<sup>2</sup>, 194.)

<sup>15</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán az „új szenzibilitás” lírai megnyilvánulásait elemző tanulmányában a nyelv és a vers kép-éhségéről, folytonosan a kép közelségét kereső tulajdonságáról, az elsődleges és bizonytalanná vált nyelvi szituáció helyére lépő megképződésről a következőket írja: „[Hans Blumenberg – T. Á. kieg.] a rovarok befogását szolgáló átlátszó üvegbura Wittgensteinnél talált metaforájából kiindulva a nyelvbe való bezártságban ismeri fel a barlanghasonlat sémáját: a nyelv olyan, noha átlátszó falú, de zárt teret képez, amely a rajta kívül elhelyezkedő realitást csakis képként teszi hozzáférhetővé. Ez az esetleges analógia talán közelebb juttathat annak magyarázatához is, hogy miért játszanak olyan fontos szerepet a valóság helyére lépő (pl. fotografikus) képiség, illetve a zárt terek (kitüntetetten pl. a lakás vagy a kocsmá) az új szenzibilitás költészetének tematikus rétegeiben.” Ld. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Lejegyzés és szubjektivitás* (*A „lira” kritikája az „új szenzibilitás” poétikájában*) (In: *Uő: Metapoétika*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2007, 392.)

<sup>16</sup> A következőképpen relativizálja Cvetajeva minden életrajz és pályakép egyeztetetetlen, nagy gondját, a ténszerűségek, biográfiai kísérőesemények külsősége és a művészi fejlődés kiismerhetetlen, belső tartaléka közötti

ellentmondást a portré-műfaj szabályaival sokféle játékba kezdő, példaértékű Goncsarova-kötetében: „Másodszor – mi az, hogy külső esemény? Vagy belém hatol, akkor már belső. Vagy nem hatol belém (mint a zaj, amit nem hallok), akkor pedig nincs is, pontosabban én nem vagyok benne, mint ahogy én vagyok kívül azon, az is kívülem van. Tisztán külső esemény – az ott-nem-létem.” Marina Cvetajeva: *Egy festő portréja* - Natalja Goncsarova (Magyar Helikon, Bp., 1980, Rab Zsuzsa fordítása, 57.)

<sup>17</sup> 1980. márciusa és májusa között rendezték meg a Magyar Nemzeti Galériában (Budavári Palota) Korniss Dezső életmű-kiállítását. Arról, hogy Kornissnak, mint az Európai Iskola körébe és a hazai avantgárd élvonalába tartozó, életműve nagy részét mégis fél-földalattiságban kibontó művésznek az elismertetésében mekkora szerepe volt ennek a tárlatnak, a kor művészeti kritikájának élénk odafigyelése tájékoztat. A Korniss jelentős alkotói korszakait és mű-csoportjait elkülönítve bemutató retrospektív kiállításról, mint napi-heti sétáinak megszokott, Várbeli állomásáról Tandori másutt is beszámol (Ld. Uő: *Sár és vér és játék*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1983, 207.). Rögtön hozzátehetjük azonban, hogy semmiféle konkrét kiadvány vagy katalógus nem tekinthető a képleíró vers-csoport hitelesítő előzményének, sokkal inkább Tandori műve maga igyekszik egy efféle áttekintő, lajstromozó elvárásnak megfelelni. (Mindehhez lásd a Kiállítás katalógusát, összeállította: Hegyi Loránd). Ha továbbmegyünk a katalógusformával határozott műfaját kijelölő ciklus „hitelességének” vizsgálatában, az is kérdésessé válhat, hogy Tandori vers-gesztusát mennyiben alapozzák meg a szemlélődés friss tapasztalatai, s hogy mennyiben tekinthető a kiállítás a megszólítás ürügyének. A költői művek nem inkább a Tandori és Korniss nevéhez is köthető, közösen jegyzett *Illumináció-munkák* folytatásai-e, a mediális különbözést fenntartó, nehezített megközelítésnek, találkozásnak új eredményei? (Tandori és Korniss kapcsolatáról ld. Hegyi Loránd: *Tandori, a versrajzoló* – Tiszatáj, 1988. december, 41-51 és Uő: *Alexandria*, Jelenkor Kiadó, 1995, 90-95.) *A feltételes megálló* borítólapján is e közös *Illuminációk* egyike szerepel: a Korniss eredeti munkáit néhány forma-sablonra redukáló s indigóval nyomatékositó Tandorinak képzetes tisztelgése ez a „tízezer lélek” némelyikét, sokaságát képpé, látomássá tevő, kiemelő festő nagyszerű sorozata előtt. (A közös *Illuminációk* reprodukcióit

ld. Orpheus 1993/2-3. szám; *Name writ on water/ A vízre írt név* – Tandori grafikai katalógusa, Liget Galéria, Bp., 1996)

<sup>18</sup> Tandori *Jel, kép, mégsem „szimbóleon”* című fontos esszéjében egy mindennapi magán-példa (kereskedelmi szolgáltatást jelző utcai nyíl-forma, iránymutatás) nyomán foglalta össze a világ mint kép, mint elérhető jel megfejthetetlen feladvány-jellegét, reakciót nem óhajtó szólításának a konklúzióit: „Az, hogy nem »értem« a nyilat, persze, valahogy eszembe sem jut. Megszólít – jel, s ugyanúgy nem »értem« a rigókat sem a mögöttes fűben, tavaly se értettem őket, vagyis azzal hízelgek magamnak, hogy pontosan értettem, mert nem akartam bennük s általuk olyasmit érteni, ami nincsen is. Ha nincsen kérdés, nincsen válasz; ha nincsen válasz, nincsen kérdés; s ha ez netán egyszerűbben van – vagy bonyolultabban mégis -, a lényeg mégsem a mondanivalón múlik (ezen a fajtán, az ilyen értelmén), hanem máson. Azon, ami létrejön köztem és a jel, a kép közt.” (Élet és Irodalom, 1980. június 28., 14.)

<sup>19</sup> A vers először *A kettős pillanat* címen jelent meg nyomtatásban (Új Írás 1981/7.). A kalligráfia semleges, eleve megfejtést igénylő címének (*L. Z. A. 3.*) szövegtérbe emelése az élmény összbenyomásából kivet minden segítő, a szemlélet és nyelvi megragadás lehetőségét a kép extatikus külön-idején túl megképző módszert. Tandori versében, megismétlő újraírásában így az alapnehézségű megnevezés legelső feladatához, a cím értelmi-érzelmi hozzákapcsolódást nem nyújtó zárványához igazítja magát.

<sup>20</sup> Tandori a mű egy pontján pontos magyarázatát adja a szokatlan műformának, s a szegmentáció, a szakaszos végetérés és újraindulás elakadó-meginduló szerkezetét egyszerre vezeti vissza a megírás zavaró ritmust rákényszerítő körülményeire és a képi reprezentáció mindig egy-tárgyú jelölő-képességére: „A részletekre az album egy oldalán / elhelyezett több apró körút-kép ösztönöz, vagy / a tizenkét órán belül harmadszor rámtört csuklás. / Most negyedszer is; egészen szétráz, írni se bírok így. - - -, (*A feltételes megálló*, 113.) Hozzátehető, hogy a költő más műveiben is ütköztette a cím hagyományos összefoglalást, egészes hozzájárulást jelentő szerepkörét a formaszertinti rész-bevallás töredék-vádjával: *Három rész* (Új Írás 1985/3.); *Két rész, Egy rész* (Új Írás 1985/5.). Az eljárás szabályos ellenjátékát azon ciklusok jelentik, ahol az egyes vers besorolt, kiegészítésre szoruló bemutatása és a cím ezt felülíró

elvárása „lehetetleníti” el a megnevezést: *Hét egész* I-III. (Új Írás 1985/9.); *Hét egész* IV-VII. (Új Írás 1985/10.)

<sup>21</sup> A kérdéshez ld.: Georges-Eugène Haussmann: *Páris útjai*; Leonardo Benevolo: *Haussmann és a párizsi terv* (Café Babel, 1997, 24. szám [Város])

<sup>22</sup> A festői tájkörnyezet és a saját élet téralakjának koncepciózus egybeolvasására és -olvadására utal Tandori azon eljárása, mely a ciklus témavilágához tartozó, folyóiratokban publikált versek közül a kötetbeosztás során elhagyta mindazokat, melyek explicit módon és kizárólag a figuráció, az emberalak problémáját érintették. Ld. *Auguste Renoir: Az evezősök reggelije* (Alföld 1980/3.); *Cézanne: A nagy fürdőzők* (Tiszatáj 1979/2.)

<sup>23</sup> A nagyvárosi járókelő figurája, a modernség élményével eggyé vált jelképes alkotóegyéniségként az egykorú Tandori-szövegek fontos olvasás-esélyét kínálja/kínálná. Tandori életművében ideális kiindulást találna a város és lakója együttlétezését, bonyolult kapcsolatrendszerét, a szövegek urbanisztikus vagy architekturális szerkezet-analógiáit vizsgáló, a jelölés irodalmi tettét egy funkcionális (használat- vagy bejárás-alapú) poétika menetében elgondoló szemiológiai kutatás. (Mindehhez ld. Roland Barthes: *Szemiológia és városkutatás*, In. 2000, 2005/4.) Az író egy, a vizsgált korszakunknál újabb, a séta, városi helyváltoztatás dinamikáját –s a térképezés hagyományos, ennek felajánkozó, ezt meghatározó fogalmait: a sugárutat, a közöket, a körutakat – szövegi mozgásrendeletként felfogó esszéjében (*A téma utcájában*, In. Kortárs 1989/10.) már reflexív módon különíti el egymástól a téma-keresés, téma-adódás térváltozatait, a sugárút-, passzázs- és körút-típusú alkotás- és idézősmódot.

<sup>24</sup> Tandori Dezső: *Csendes lépés* (uo.)

<sup>25</sup> Tandori Dezső: *Mint egy elutazás* – In. Uő: *Mint egy elutazás*, Magvető Kiadó, Bp., 1981, 312.